BEETHOVEN

MARION M. SCOTT

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS



BEETHOVEN

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

BEETHOVEN

MARION M. SCOTT

Prólogo

ARTURO REVERTER

SALVAT

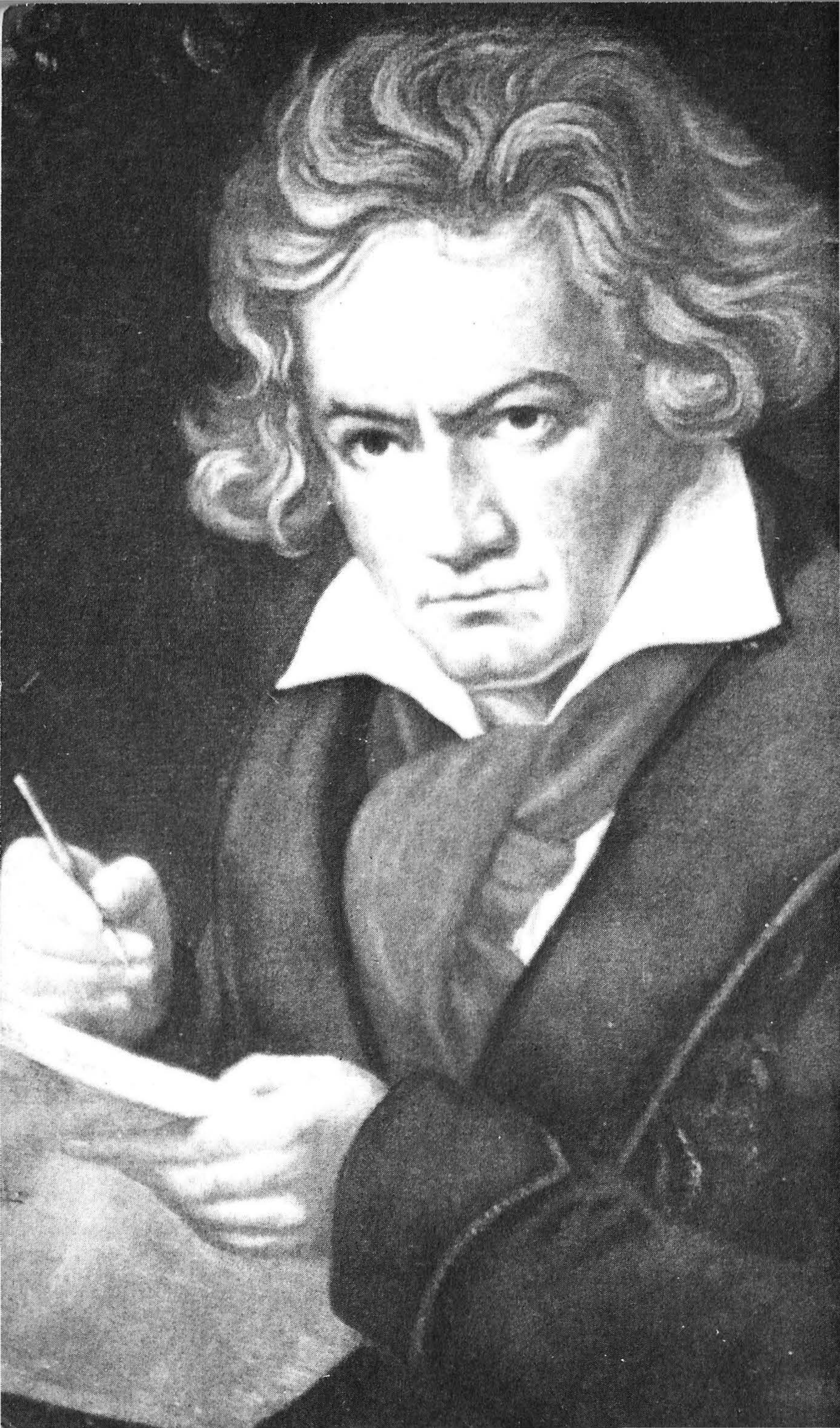
Versión española de la obra original inglesa: *Beethoven*,
publicada por J. M. Dent and Sons, Ltd. Publishers, Londres.

Traducción del inglés a cargo de Juan G. Basté.

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden del Archivo Salvat

ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa).
ISBN: 84-345-8194-9.
Depósito legal: NA-877-1985
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49. 08029 - Barcelona.
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1985.
Printed in Spain

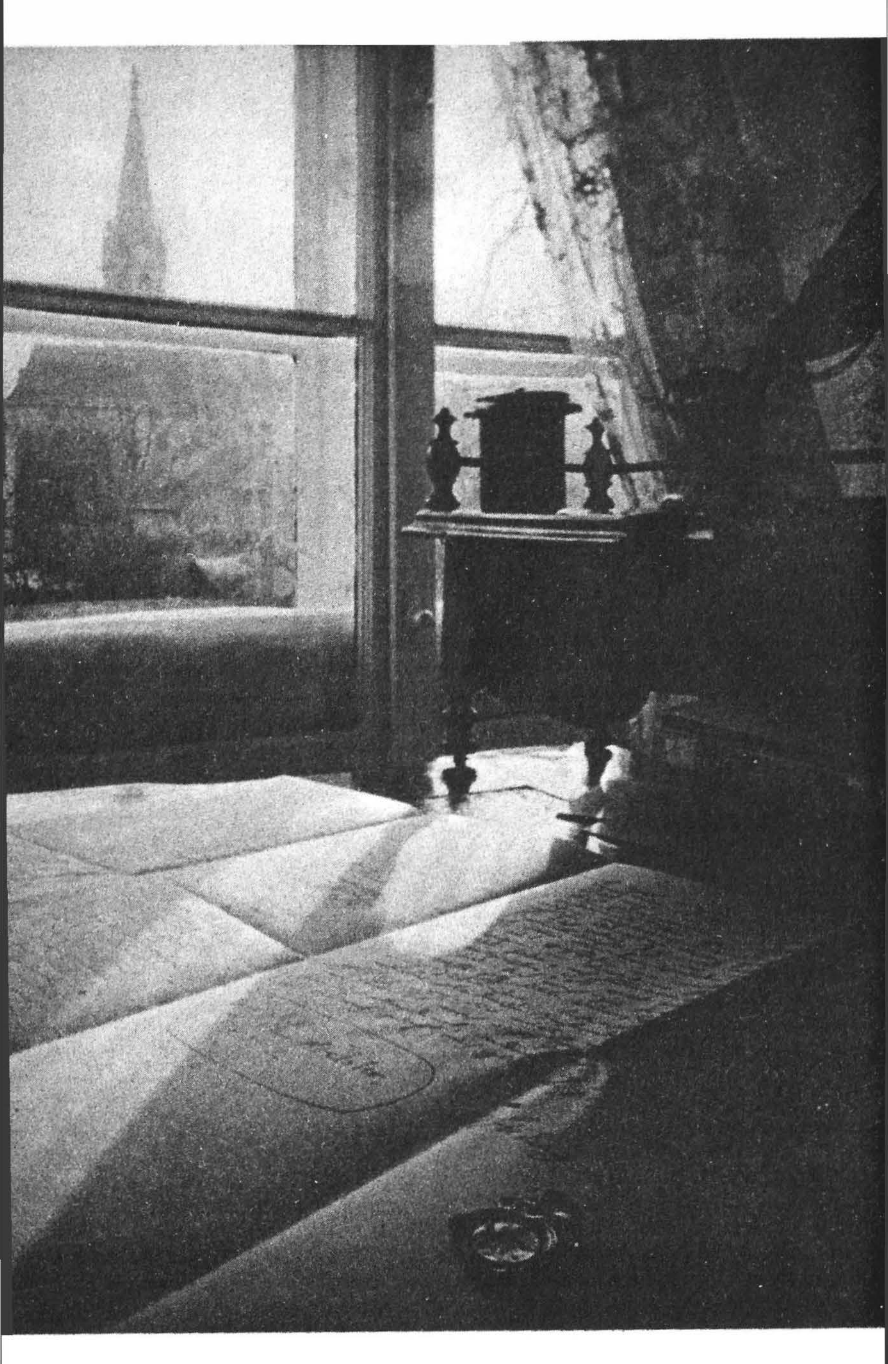
Indice



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

«El Genio de Bonn», «el Gran Sordo», «el Único»... todos los adjetivos han sido agotados para referirse a Ludwig van Beethoven, nacido el 16 de diciembre de 1770 en la pequeña ciudad alemana de Bonn. Su increíble talento y su vocación musical estuvieron a punto de ser anulados por la pretensión de su padre de presentarlo como un «niño prodigio» y por el inhumano régimen de estudios a que fue sometido en su niñez. La muerte de su madre le dejó tempranamente a cargo de su familia y en 1792 fijó definitivamente su residencia en la capital austríaca. Allí concibió y desarrolló su obra creativa, amplia, poderosa, columna vertebral de toda la evolución posterior del arte musical. A partir de 1797 comenzó a experimentar una creciente pérdida de la facultad auditiva que le llevó a una sordera irreversible y total. Esta desdicha no alteró en lo más mínimo su poder creativo, y algunas de sus más sublimes obras fueron compuestas cuando ya se encontraba totalmente sordo. Permaneció soltero toda su vida haciéndose cargo de la crianza y la educación de un sobrino con el que mantuvo una relación llena de amor, incomprensiones y tensión. Falleció en Viena el 26 de marzo de 1827. Beethoven es una personalidad artística inclasificable, que trasciende todas las corrientes y escuelas; se le considera, sin embargo, el gran fundador del romanticismo musical, y en su grandioso aporte hay reformas que tuvieron influencia decisiva en la música de los años siguientes. Pero además, fue el paladín de la dignidad y la independencia de los creadores artísticos. Su poderosa voluntad le permitió liberarse de las servidumbres que condicionaban entonces la vida y la creatividad de los artistas y forjar la primera imagen moderna del músico independiente.

◀ *Ludwig van Beethoven, según un retrato pintado por Joseph Karl Stieler en 1920. Beethovenhaus, Bonn.*



Prólogo

Beethoven o la gracia del genio

por **Arturo Reverter**

A la hora de escribir una introducción a una biografía sobre Beethoven es difícil seleccionar, de entre la multitud de rasgos que definen y caracterizan la figura del compositor, los que pueden ser tratados como presentación, como pórtico que sitúe al lector frente a un genio tan singular. De pocos músicos se ha hablado y escrito tanto, se ha fantaseado y se ha empleado todo tipo de literatura, buena, mala y regular. Pocos son los que han provocado tantos y tantos lugares comunes, edificados —como todo tópico— sobre bases ciertas, pero pobre, esquemática y superficialmente elaborados. La sordera, la misantropía (cuando no la misoginia), la grosería, la introspección, el desequilibrio, la tacañería, la rebeldía y, por supuesto, la genialidad son conceptos que, generalmente de manera poco matizada, han sido conectados con el compositor cuya personalidad, así enfocada, sin el necesario claroscuro y sin el exigible análisis en profundidad, ha quedado muchas veces epidérmicamente descrita, cuando no torpemente deformada.

Beethoven —como suele suceder con todo artista— no hubiera pasado, naturalmente, a la historia, con todas sus contradicciones personales, si no hubiera estado tocado por la gracia del genio y capacitado para ordenar a su modo, de manera original y exclusiva, con una sólida técnica adquirida y una innata facilidad para la improvisación pianística, los sonidos de las escalas mayor y menor. Aunque, desde luego, es difícil separar los atributos que de natural poseía para construir un nuevo lenguaje musical de todos aquellos elementos que constituían su personalidad humana que, en todo caso, aparecía enmarcada por una serie de factores políticos, históricos y sociales y situada en una zona geográfica determinada y determinante. Beethoven —y así pareció quererlo el destino— apareció en donde tenía que aparecer —aunque nació en Bonn, vivió la mayor parte de su vida en Viena—, en el momento justo, en el

◀ *Al fondo, detrás de la ventana, las torres de la iglesia del pueblo de Heiligenstadt, donde Beethoven buscó aislamiento y consuelo en 1802. El músico comprendió la gravedad de su sordera al comprobar que no podía escuchar las campanas del cercano templo.*

instante en que se necesitaba. En una coyuntura histórica singular, entre dos siglos, cuando el clasicismo, de la mano de Mozart y Haydn, había alcanzado su perfección, cuando una nueva clase, la burguesía, empezaba a ocupar un puesto importante en la sociedad y cuando se vislumbraba ya la primera luz del romanticismo, de quien Beethoven iba a ser, junto con Weber, y en mucho mayor medida que éste, aunque sólo en determinados aspectos, un avanzado. De ahí que se haya considerado al compositor de Bonn como una figura clave, una figura testigo y protagonista de violentas convulsiones sociales, políticas y artísticas; una figura «bisagra». Y en buena parte esta aseveración es cierta, aun cuando su «mensaje», por llamarlo de alguna forma, no sería recogido inmediatamente por sus más próximos herederos —Schubert, Schumann, Mendelssohn...—. En realidad sus hijos musicales más puros —que, de todos modos, tampoco llegaron a asumir toda la profunda novedad y originalidad de su lenguaje— no aparecerían hasta fines de siglo. Entre ellos, Bruckner y Brahms.

Es curioso que Beethoven, que tan «difícil» resultó —como artista adelantado y original que era— para la mayoría de sus contemporáneos, llegara a tener en vida, pese a ello y a su general aislamiento de la sociedad que le rodeaba, una enorme fama, comparable a la de Haydn e infinitamente superior a la de Mozart. Baste resaltar, para confirmarlo, que éste murió casi en la más completa soledad y fue enterrado, según todos los indicios, en una fosa común. Beethoven, por el contrario, tuvo un entierro solemne, con todos los honores, al que asistieron más de veinte mil ciudadanos. No menos curioso resulta, como una contradicción más definitoria de su personalidad, el que ese lenguaje difícil, que se correspondía a un carácter no menos difícil, haya tenido un inmenso eco no ya en los músicos que le sucedieron —y ya se ha apuntado algo sobre ello—, sino en el público, el auténtico destinatario de su mensaje musical, que a través de multitud de generaciones ha recibido y degustado su obra desde entonces a nuestros días. ¿Qué características posee la música del compositor alemán para que, prácticamente sin disidencias, a todos llegue, incluso a los más contrarios al arte de los sonidos? ¿Qué extraña magia poseen sus texturas sonoras que convencen por igual al conocedor, al estudioso que al ignorante o al simple aficionado medio? La contestación no es fácil y, sin duda, no es única. Probablemente no pueda consistir en una simple demostración de las bondades de su lenguaje, en un análisis técnico-expresivo de su escritura, dotada, por supuesto, de rasgos geniales fácilmente perceptibles y por ello susceptibles de ser estudiados, examinados y definidos. Hay algo misterioso, extrañamente energético, un impulso raro e intenso que hace que su música sea, a pesar de sus habituales y complejas tensiones armónicas y temáticas —sobre las que se edifica una nueva dialéctica—, digerible, directa y comunicativa, comprensible para todos.

No creo haber sido el único —y me permito con ello consignar aquí una experiencia personal— en haber llegado a la música, en su más amplio sentido, a la Gran Música si se quiere, a partir de un primer contacto con la de Beethoven. Tampoco el primero en conocer una

composición suya y tener la sensación de haberla escuchado ya con anterioridad, de pensar que la pieza, por algún extraño mecanismo, estaba ya alojada en mi memoria. Me sucedió con la Quinta Sinfonía. *Tuve oportunidad de oírla, hace muchos años, en casa de un amigo. Su padre poseía una buena colección de antiguos discos de 78 revoluciones. Entre ellos estaba la monumental obra en* do menor, *que ocupaba unas seis caras en una histórica versión de Sergei Koussevitzki al frente de la Sinfónica de Boston. Lamentablemente, no se sabe por qué, faltaba el tercer disco y nos quedábamos siempre con la frustración de no poder escuchar más allá de la primera aparición del esplendoroso y exultante tema inicial del* allegro *conclusivo. Pero lo que importa resaltar aquí, sobre todo, tras escuchar por vez primera el célebre comienzo, célula fundamental de toda la obra* (sol-sol-sol-mi), *es la sensación inmediata, casi violenta, de encontrarse con un tema, un ritmo, una armonía y una tímbrica, constitutivos de ese diseño inicial, perfectamente conocidos desde siempre. Sensaciones como ésta son las que permiten calificar a la música beethoveniana, y éste es uno de sus principales rasgos, en el que todos están de acuerdo, de humana, por lo que tiene de humanista; de universal, por lo que tiene de comprensible. Quizá nunca, ni siquiera en pleno romanticismo, en donde la confesión íntima y particular accedía más a primer plano, se haya compuesto una música que ofrece de manera más sincera y directa todo el drama del hombre. Y ello realizado a través de un perfecto control racional en el que el ímpetu, la intensidad, la energía vitalista y la efusión aparecen siempre ordenadas —desde nuevas perspectivas musicales, por supuesto— dentro de un lenguaje característico que obedece a unas reglas muy concretas.*

El musicólogo inglés William McNaught, un poco en relación con lo manifestado más arriba, cree encontrar el auténtico carácter de la música beethoveniana en la unidad indefinible e indestructible que conforma una serie de elementos integrantes (melodía, armonía, ritmo, forma...): «Cuando escuchamos una gran composición de Beethoven son todo el hombre, toda la obra y todo el mundo los que penetran en nuestra mente y otorgan carácter y profundidad a la experiencia.» Y esto fue una constante en toda su música. Escuchamos el todo y las partes, que pueden ser tratadas por separado, pero cuya suma es en todo caso menos grande y singular que el todo en el que se integran. Las características de cada una de las partes fueron perfeccionadas, afinadas y acuñadas por el compositor a partir de la herencia recibida del clasicismo. Beethoven potenció las propiedades de la melodía, del ritmo o de la forma, las incluyó en una nueva e inesperada dimensión, pero nunca cambió su básico carácter; ni siquiera en su época postrera. Mostró siempre respeto y hasta veneración por Haydn, que había sido ocasional maestro suyo, y, sobre todo, por Mozart y, al comienzo de su carrera, llegó a seguir fielmente los postulados de otros músicos, tales como Salieri, Hummel, Weber o Clementi y admiró poderosamente, ya bien entrado el siglo XIX, *a Cherubini, a cuya imagen y semejanza —aunque con su propio lenguaje— construyó su única ópera. Para Charles Rosen, autor de un importante trabajo sobre el clasicismo, es difícil calificar a*

Beethoven como clásico o como romántico, ya que, como se ha apuntado, estaba un poco a caballo entre uno y otro estilo. De todas formas, el músico alemán fue un poco siempre por libre, sin atenerse a esta o a aquella escuela, a esta o a aquella tendencia. Por lo cual no parece tampoco conveniente dividir su vida, en lo que se refiere a su creación, en tres periodos cerrados, que usualmente se fijan así: el primero hasta 1800, al cumplir el compositor treinta años; el segundo, de 1800 a 1815, donde aparece Fidelio, en donde se crean de la Tercera a la Octava sinfonías, los cinco cuartetos para cuerdas Opus 59, Opus 78 y Opus 95, y algunos importantes conciertos y sonatas para piano; el tercero, de 1815 a 1827, en el que figuran las obras más importantes del músico: las últimas sonatas para piano, los cinco últimos cuartetos para cuerdas, la Novena Sinfonía, la Missa Solemnis... Esta división, que en su día fijara Wilhelm von Lenz, es hoy, para muchos estudiosos —entre ellos Rosen— peligrosa y poco ajustada a la realidad de los hechos, porque, en definitiva, cabe afirmar que el lenguaje musical del compositor de Bonn, que, curiosamente, recibió escasa influencia de la obra de Bach, permaneció durante toda su vida esencialmente clásico: partió primero de una lata y diluida versión de los métodos de Mozart o Haydn, y poco a poco, tras adoptar a partir de 1802 las mayores libertades sobre tal esquema, volvió a las formas más estrictas y concisas de sus antecesores, si bien, naturalmente, desde presupuestos vitales y artísticos muy diferentes.

Y una prueba de lo dicho es que Beethoven no llegó a abandonar nunca durante su vida de compositor, como base de operaciones, la forma sonata, que los clásicos habían definido y configurado magistralmente estableciendo la polaridad tónica-dominante. Sin embargo, el músico, partiendo de estos principios estructurales, creó una nueva dialéctica que empieza a eliminar el racionalismo para comenzar a adentrarse en los contrastes del mundo interior, que aparece ya, a través de audaces innovaciones, más que vislumbrado en los últimos cuartetos. Porque desde el principio Beethoven había intentado encontrar sustitutivos, dentro de la apuntada secuencia, para la dominante y comenzó por ello a establecer sucesiones de tonalidades y a usar, en sustitución de aquélla, la mediante y la submediante, al contrario de lo que posteriormente, con menor libertad creativa, sin embargo, llevaron a cabo los románticos, que se esforzaron en utilizar la subdominante, y que, por lo que atañe al trabajo sobre la citada forma, fueron más conservadores, aunque fueran más lejos que el músico de Bonn en otro tipo de estructuras.

La armonía beethoveniana, abrupta, áspera en ocasiones, extrañó a sus coetáneos. Ya desde el comienzo de su Primera Sinfonía, que inicia con un acorde de dominante, puso su sello a un lenguaje que con los años habría de evolucionar y que encontraría una de sus primeras altas y fundamentales cotas en la Sinfonía «Heroica», en cuyo primer movimiento se encuentra el desarrollo más largo de toda su obra (245 compases). En ella también empieza a adquirir la máxima dimensión la contraposición dramática entre momentos heroicos y momentos líricos, entre motivos masculinos y femeninos, creadores de un especial juego dialéctico de tensiones, de las bases para que pudiera desarrollarse un extraño

«drama sin palabras». Ya en sus últimos tiempos, y aún estando presente el esquema formal sonatístico, este desarrollo dramático desembocó de manera progresiva en el principio de la variación temática continua, que lleva a una superior concentración de la materia sonora.

Beethoven dio a la melodía un nuevo carácter emocional, afectivo a veces rudo, a veces delicado, que otorgaba protagonismo al propio sentimiento. En lo rítmico es fundamental el uso del sforzando, que crea un discurso lleno en ocasiones de ansiedad, caracterizado también por el énfasis y la reiteración. Estos rasgos son perfectamente apreciables en los terceros movimientos de sus sinfonías y de sus cuartetos, en los tremendos scherzi, una vez que desterró el tradicional minueto.

Resulta asombrosa la capacidad del compositor para, partiendo de una orquesta esencialmente idéntica a la utilizada por Haydn en sus últimas sinfonías o por Mozart en Don Giovanni o La flauta mágica, obtener los más impresionantes efectos a base de exigir mayores prestaciones a los instrumentos y de emplear un más ancho espectro dinámico.

En la vida de Beethoven —como podrá comprobar el lector a través de la biografía que se le ofrece en este libro— desempeñaron importante papel diversos factores que contribuyeron a perfilar y a forjar su personalidad humana y artística, llena, como la de casi todo hombre, de contradicciones. Es chocante, por ejemplo, que un hombre de espíritu progresista, que recogió en buena medida las ideas provenientes del iluminismo y que puede ser calificado como un humanista de carácter bastante revolucionario en lo político y en lo social, se mostrara tan cerrado en lo que atañe a la moral de las costumbres con su hermano Johann, a quien recriminó que conviviera con una mujer sin estar casado con ella (Johann finalmente hubo de casarse presionado por su hermano). También resulta paradójico que frente a sus preocupaciones políticas y sociales, y a su actitud frente a la nobleza, perdiera el tiempo en cuestiones de poca monta y se obsesionara hasta el punto en que lo hizo con su sobrino Karl, hijo de otro de sus hermanos, a quien destinaba la magra fortuna que había conseguido reunir tras la dura lucha de cada día. Pero estas contradicciones, así como los rasgos negativos de su carácter —el mal trato que daba, por ejemplo, a los criados— tienen poca importancia cuando comprobamos que, pese a todo, el compositor poseía una auténtica grandeza de espíritu, era consciente de la importancia de su labor en la sociedad en que vivía y asumía el protagonismo propio de un artista, que como tal se consideraba superior o, al menos, igual que las personas que lo contrataban. Como hombre de cultura se daba cuenta de la función social que desarrollaba y del derecho de tratar de tú a tú a sus propios mecenas. Por ello las relaciones que mantuvo con algunos de sus protectores, como los príncipes Lobkowitz y Lichnowsky o el archiduque Rodolfo, hermano del emperador, no fueron siempre cordiales. Pero su actitud abrió caminos a los artistas que vinieron tras él, rompiendo la clásica relación de servilismo que mantenían los músicos, una especie de criados de alto rango, con sus señores.

El año 1802 fue capital, definitivo en la vida del músico, ya que a lo largo de él se agudizó su sordera, cuyos primeros síntomas se habían

iniciado en 1798, y se hicieron presentes algunos de los otros males —una disentería crónica, por ejemplo— que le aquejaron durante buena parte de su existencia. En el verano de dicho año se trasladó a Heiligenstadt, localidad cercana a Viena, y allí, en octubre, redactó lo que se conoce por el «Testamento de Heiligenstadt», un documento dirigido a sus hermanos en el que, sin embargo, parece lanzar un grito desesperado hacia toda la humanidad. Las palabras «adiós» y «amor» aparecen constantemente a lo largo del documento, en donde el músico parece querer despedirse de la vida, consciente de que ésta muy pronto va a acabarse para él. Esta toma de conciencia, este reconocimiento de una situación, la presencia de ánimo que para ello era preciso desplegar, verdaderamente ejemplares, removieron de alguna forma sus ansias y constantes creativas. Algo cambió en él a partir de tal momento y uno de los primeros frutos, entre los años 1803 y 1804, fue la Sinfonía «Heroica»*, piedra blanca dentro de su trayectoria compositiva. La historia desde aquí, con todos los acontecimientos políticos que habrían de sobrevenir en el primer cuarto de siglo, es conocida. Beethoven, situado en Viena, uno de los centros neurálgicos de la Europa de su tiempo, evolucionaría en paralelo y, poco a poco, ya hacia el final de su existencia, iría absorbiendo y transformando todas sus vivencias en una obra cada vez más ensimismada, más concisa y austera, más revolucionaria. Verdadero testamento para las generaciones venideras. En sus últimas composiciones encontramos la definitiva síntesis de su persona y obra, localizamos la huella de toda su vida, encontramos el mensaje de una auténtica religión —Beethoven no era un creyente en sentido estricto—: es el testimonio de uno de los más grandes artistas de todos los tiempos.*

Primera Parte
LA VIDA

1. La familia del compositor

Durante su última enfermedad alguien obsequió a Beethoven con un dibujo que representaba el lugar de nacimiento de Haydn, dibujo que suscitó en él un extraordinario interés. «¡Pensar —exclamó— que un hombre tan grande iba a nacer en una casa de campo tan vulgar!»

Visitar el lugar de nacimiento del propio Beethoven constituye una experiencia realmente emocionante. Hoy, como antaño, el viajero se aproxima a Bonn a través de un paisaje verde, brillante durante la primavera, con aquellas huertas floridas que dan fama a las tierras del Rin. Y como antaño también, hoy las Siete Montañas muestran sus bellos contornos, con el cielo azul como fondo en el sureste y el gran Rin fluyendo rápidamente hacia el norte debido a las nieves de Suiza. La pequeña ciudad se levanta en la orilla oeste, justo en aquel punto en que el río, fluyendo con mayor rapidez que el paso de un hombre, surge de la fascinante garganta del Rin, con sus kilómetros de montículos serpenteantes, de precipicios rocosos, de castillos en ruinas, de huertas y viñedos, de leyendas románticas; aquí, avanzando con mayor lentitud, se remansa por una verde llanura que, a su vez, se extiende infinitamente hacia la mar lejana.

Desde la prehistoria el Rin ha sido una de las grandes vías de comunicación del mundo. El ir y venir de los viajeros mantenía vivas las ciudades renanas, en tanto que otras, como Salzburgo —lugar de nacimiento de Mozart—, permanecían estancadas. Tal como explica la historia, Bonn fue fundada por los romanos. No hay duda de ello. Tenían ojo certero a la hora de hallar posiciones estratégicas. Se percibe aún su presencia en el fondo de la vida ciudadana; aquellos romanos estaban presentes también en lo más hondo de los pensamientos de Beethoven, con su código estricto de valor y de civismo y su gran literatura, enlazada con la de Grecia.

Actualmente, en el centro de la pequeña ciudad hallamos una casa de familia modestamente acomodada, al mismo nivel que la calle: es el número 20 (anteriormente, el 515) de la Bonngasse. La Beethovenhaus está dedicada hoy a perpetuar la memoria del gran hombre nacido en ella. Las habitaciones están llenas de reliquias y de cuadros correspondientes a diversas etapas de su carrera; veremos vitrinas que contienen manuscritos tenidos en poco por su autor y que hoy poseen un valor

inapreciable; allí está el piano para que lo admiren sus devotos; las trompetillas para los oídos, que suscitan la compasión de los piadosos. Es todo un monumento para los devotos adoradores de ídolos, todo un homenaje nacional. Es también un monumento a la manera de vivir de sus habitantes, ya que los padres de Beethoven, cuando éste vino al mundo, sólo habían podido alquilar uno de los rincones más pobres de aquella casa. Clasen, el propietario, ocupaba el jardín y el primer piso junto con su familia, dedicada a la fabricación de entorchados para la corte electoral. A partir de 1771 el segundo piso estuvo alquilado a la familia Salomon, cuyos componentes ya gozaban de cierta reputación como músicos; posteriomente, serían recordados a causa de su hijo Johann Peter, buen violinista, que en 1791 llevó a Haydn a Inglaterra y cuyos restos reposan en el claustro de la abadía de Westminster.

Detrás de estos pisos de la casa principal se levantaba un pequeño pabellón por el lado del jardín, considerado hoy día como el relicario interior. Se sube, con reverencia, por la escalera del fondo hasta la parte alta; allí, bajo techado, puede observarse, a través de una puerta abierta, la diminuta caja que sirvió de habitación, con su techo de vigas muy bajas, su pared de buhardilla tan inclinada y su espacio tan reducido, que maravilla pensar que aquello haya podido ser habitado alguna vez. ¡Y es la habitación donde nació Beethoven! Hoy la ocupan un busto del compositor, unas deslucidas coronas de laurel y un rayo de sol dorando el polvo. El silencio y la humildad nos traspasan el corazón; igual ocurre más tarde, en otra habitación, cuando se contempla la mascarilla de Beethoven muerto y viendo su mirada de mudo conquistador de la inmortalidad.

Pasear por la casa es como volver al siglo XVIII y a aquel diciembre de 1770, cuando Beethoven nació. ¿Acaso la familia Clasen contempló, a través de las ventanas, cómo el recién nacido, descansando sobre un cojín, era trasladado a la vecina iglesia de San Remigio para su bautizo? ¿O quizás la familia Salomon se despertaría durante la noche, irritada, quejándose por el llanto del niño que echaba sus primeros dientes? O, ya en el verano ¿vieron a una madre joven, sin una sonrisa en los labios, llevando a un niño al jardín para que retozara por la hierba y mirara el cielo azul y el brillo de las hojas? No era un niño hermoso —puede que incluso fuera de rostro atezado y de carácter obstinado—, pero existía una comprensión maravillosa entre él y su madre.

Sea lo que fuere aquello de lo que Beethoven hubiese podido carecer de niño, tuvo lo que mayor significación adquiere en la formación de un carácter: una buena madre. Y si acaso careció de comodidades cotidianas o de una buena enseñanza por falta de dinero, estuvo envuelto desde un principio por la rica belleza natural de las tierras del Rin y por el buen gusto y la cultura de la propia ciudad de Bonn, cosas que compensaban la pobreza.

La herencia y el medio ambiente (que viene a ser como una «herencia mental») no desempeñaron en la vida de Beethoven un papel tan importante como el que tuvieron en el caso de otros genios (J. S. Bach, por ejemplo), pero hay que tenerlos también en cuenta si se quiere intentar seriamente la comprensión de su carácter y del desarrollo del mismo.



Bavaria-Verlag

En esta casa de la Bonngasse 515, de Bonn, nació Beethoven. Convertida hoy en museo, en ella se conserva intacta la habitación que vio nacer al compositor.

Bonn, tal como él la conoció en sus comienzos, era una ciudad dominada casi enteramente por la influencia eclesiástica. En 1257 el arzobispo de Colonia fue desposeído de sus privilegios en aquella ciudad por sus turbulentos moradores; a partir de entonces Bonn se convirtió en la capital del Electorado, y dado que era una ciudad sin comercio y sin manufacturas, toda su vida giró alrededor de la pequeña corte de los electores-arzobispos. Tales gobernantes eran casi siempre elegidos entre los hijos más jóvenes de las casas reales o emparentadas con ellas. La elección, que corría a cargo de un capítulo eclesiástico, tenía que ser confirmada por el papa y por el emperador del Sacro Imperio Romano, quien, como jefe supremo de la confederación de pequeños Estados, era a su vez elegido por los tres electores eclesiásticos de Colonia, Maguncia y Tréveris, y los cuatro gobernantes seglares del Palatinado renano: Sajonia, Brandemburgo y Bohemia, a los que más adelante se unieron los de Hannover y Baviera. De allí nos llega el título de «Elector». El sistema era incómodo y poco satisfactorio, ya que los partidos elegidos no consideraban en absoluto el bien de los súbditos gobernados. Algo, sin embargo, podía decirse: que las cortes eclesiásticas eran, generalmente, mejores sitios para vivir que las zonas que caían bajo el control secular. Sin embargo, los súbditos más felices eran los de las ciudades libres. Lady Mary Wortley Montagu, que viajaba mucho y era sumamente observadora, escribió a su hija, desde Nuremberg, en 1716:

«... He viajado ya por gran parte de Alemania. He visto todo cuanto hay de destacable en Colonia, en Frankfurt, en Wurzburgo y en este lugar; y es imposible no advertir la diferencia existente entre las ciudades libres y aquellas que se hallan bajo el gobierno de príncipes absolutos, como son todos los pequeños soberanos en Alemania. De buenas a primeras, nos hallamos en un ambiente de comercio y abundancia. Las calles están bien construidas y llenas de gente, que viste limpiamente y con sencillez. Las tiendas rebosan de mercancías y la gente común tiene un aire aseado y alegre. En el lado opuesto vemos cierta finura, pero desaseada; cantidad de gente sucia, con pretensiones, sin clase; calles estrechas, asquerosas y en mal estado, lamentablemente vacías de habitantes y, por lo menos, con la mitad de la gente común pidiendo limosna.»

No menciona nombres, pero, dado que en su camino de Colonia a Frankfurt debió de pasar por Bonn, cabe deducir que también en esta ciudad se confirmarían sus apreciaciones.

Aparte de esta dependencia respecto a los electores en general, Bonn había sufrido duramente en aquellos tiempos, debido a las proclividades francesas de su elector, el arzobispo Joseph Clemens, gobernador desde 1689 a 1723. Pasó gran parte de esos años entrando y saliendo del exilio, de forma que su capital, como una pelota de tenis, saltaba de un campo a otro de las naciones en guerra. Resultaba curioso observar que, incluso antes de que Beethoven naciera, aquellos ejércitos franceses que, de cerca o de lejos, influirían fuertemente en su vida, estampaban ya sus sombras proféticas por caminos que él iba a pisar.

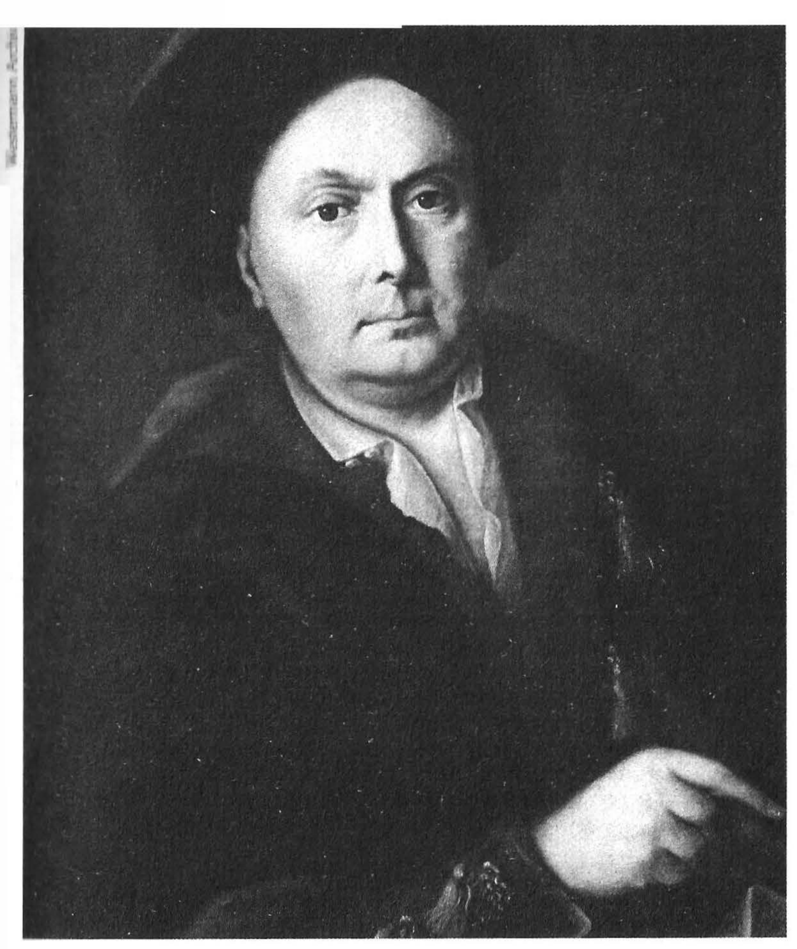
Bonn fue rescatada tres veces de manos de los franceses. La tercera fue en 1703, y la ciudad presentaba un aspecto que «causó indignación, tristeza y compasión a todo el mundo». Joseph Clemens, no obstante, no regresó hasta 1714, después de un agradable exilio transcurrido en su mayor parte en Francia, donde sabía solazarse con la música y el espectáculo. Llenaba sus ocios haciendo versos y componiendo en prosa, y se reveló mejor constructor de lo esperado cuando puso los cimientos del nuevo palacio de Bonn (finalizado luego por su sucesor) y estableció la *Kapelle* (o capilla) musical con bases más generosas que las habituales en aquel momento. Le siguió Clemens August, un príncipe típico del siglo XVIII, hombre de mundo, educado, con inclinaciones artísticas, mujeriego (a pesar de sus votos eclesiásticos), constructor a lo grande, apasionado por lo italiano y encantado con la ópera y el teatro. Su inmensa capacidad para reunir dinero se compensaba con la energía desplegada en gastarlo. Bajo su gobierno Bonn creció arquitectónicamente, con elegancia genuinamente artística. Engrandeció su *Kapelle* y aumentó el nivel de calidad contratando músicos auténticamente profesionales. Puede que incluso se le deba el honor, entonces insospechado por todo el mundo, de haber sido la causa instrumental de la llegada a Bonn de los Beethoven. Clemens August había viajado mucho. Cuenta la tradición que, en Lovaina o en Lieja, oyó cantar a un joven en la iglesia con voz agradable y con buena educación musical, por lo que le invitó a entrar a su servicio. El joven procedía de una familia cuyo apellido venía escrito de diferente manera, Biethofen, Biethoven, Bethofen, Bethof o, como lo conocemos hoy en día, Van Beethoven, nombre con sonido aristocrático conferido por la partícula *van*, tan parecido al aristocrático *von* alemán, pero que, en realidad, no significaba otra cosa que «del huerto de remolachas». Esta familia flamenca aparece, durante el siglo XVIII, en los distritos de Lovaina, Rotselaer, Leefdaal, Berthem, Maestricht, Tongres, Tirlemont, Amberes y Malinas; en uno de estos dos últimos hay que situar la casa de aquella rama de la familia a la que pertenecía el joven cantante Louis. Hasta hace poco se creía que era hijo de Henri-Adelard, un maestro sastre de Amberes. Más recientemente, M. van Aerde dice haberle identificado con certeza como hijo de Michael van Beethoven, un maestro panadero de Malinas. La evidencia se complica; a medida que uno criba, parece como si tuviera que hacer frente a un complot para la *Comedia de las Equivocaciones*. Dicho con brevedad: tanto Henri-Adelard como Michael van Beethoven tuvieron cada uno, entre su numerosa prole, dos hijos llamados Louis; los de Henri nacieron en 1712 y 1728 y los de Michael en 1710 y 1712. En ambos casos dícese que los Louises primogénitos murieron en la infancia, en tanto que sobrevivieron los jóvenes. Lo que es indiscutible sobre el Louis cantante es que sus antepasados se dedicaban al comercio y cultivaban el arte y las letras; que nació en 1712, que trabajó como músico de iglesia en Lovaina y en Lieja en 1713 y 1732, que se trasladó a Bonn y que en marzo de 1733 un decreto de la corte le nombró músico al servicio del Elector, con un salario de cuatrocientos florines. De esta forma, a los veintiún años Louis ya tenía su vida establecida. A sus espaldas quedaban

los Países Bajos, que no volvería a ver jamás. Delante de él se perfilaban más de cuarenta años de trabajo responsable y respetado, con el ascenso a la dignidad de *Kapellmeister* y, hacia el final de su vida, la gloria de ser el abuelo de uno de los más grandes compositores de todos los tiempos.

El abuelo Louis —o, mejor dicho, el joven Louis, ya que tal era entonces— no dejó pasar mucho tiempo antes de casarse, después de su designación: el 7 de septiembre de 1733 contrajo matrimonio con Maria Josepha Poll, de Bonn. Desgraciadamente para ella, Louis, con el fin de aumentar sus ingresos, prosiguió su negocio de exportación de vinos. Era un comercio provechoso en esta zona vitivinícola y tal vez el único posible en una ciudad donde todo lo demás giraba alrededor de la corte del electorado. Bonn se alimentaba, según se decía, de la cocina del Elector. Pero el vino fue desastroso para el hogar de Louis; Maria Josepha bebía y pasó los dos últimos años de su vida recluida en un convento que, al parecer, estaba situado en la Kölnerstrasse, en Bonn. De todos sus hijos, sólo uno llegó a la edad adulta.

El *Kapellmeister* estaba hecho de un material más sólido: era «un hombre bajo de estatura, musculoso, con ojos extremadamente vivos... muy respetado como artista», según nos lo describe alguien que le conocía. Tales palabras concuerdan con el retrato hecho por Radoux, un pintor de la corte, que hoy cuelga en la Beethovenhaus de Bonn. En él se nos muestra al *Kapellmeister* vistiendo un manto de piel y cubriéndose con una especie de turbante que los *cognoscenti* de la época habían puesto de moda. Un rostro fino, relleno, juicioso, flamenco: el rostro de un hombre que nos produce la impresión de haber cumplido con todos sus deberes puntualmente y con soltura, de un hombre que se ha elevado hasta una posición honorable gracias a su propio esfuerzo y que sabe mantenerse en ella, erguido, por encima de la dignidad de su vocación.

Su hijo Johann, nacido aproximadamente en 1740, ya era otra cosa. Algún escritor ha dicho —con gracia, pero con poca amabilidad— que la única función de Johann en la vida consistió en servir de enlace biológico entre su padre y su hijo. Físicamente más alto y más agraciado que el *Kapellmeister,* no tenía el talento musical del padre y su carácter semejaba al de la madre. De todas formas, su habilidad para cantar con voz de soprano le permitió entrar, a los doce años, en la capilla del Elector, y a los dieciséis fue nombrado *Hofmusikant,* en consideración a sus dotes de cantante y a su «comprobada experiencia». No obstante, lo más probable es que se le concediera tal oportunidad por influencia paterna. Pero dejémoslo pasar. Mientras Johann sintió sobre sí la mano dura del padre forzándole a ir por el camino adecuado, logró, si no triunfar, cuando menos no fracasar. Pudo mantener buenas aptitudes para la enseñanza y tuvo «una conducta bastante correcta», según nos indica un informe oficial. Una sola vez —una sola— desoyó completamente los consejos de su padre: resulta irónico que este hecho sea prácticamente el único que hace que le recordemos. Johann se enamoró de una joven llamada Maria Magdalena Laym, hija del por entonces ya fallecido Heinrich Keverich (cocinero jefe del castillo de Ehrenbreitstein) y viuda de Joseph Laym, que había sido mayordomo del Elector de Tréveris. Cuando



Louis van Beethoven el mayor, abuelo del compositor. Fue un músico respetado y prestigioso, y logró una buena situación económica y social.

Johann insistió en casarse con ella, la noticia perturbó enormemente al *Kapellmeister* Louis van Beethoven. Los príncipes arzobispos de la época quizás no distinguían entre músicos y cocineros, ya que todos eran sirvientes, pero para el *Kapellmeister* Louis, la diferencia era muy marcada. Su sentido de la dignidad personal y profesional era realmente aristocrático (rasgo que heredó su nieto, como una especie de republicanismo regio) y Johann lo había humillado. Además, el *Kapellmeister* había sufrido mucho en su propio matrimonio y estaba ansioso por salvar a su hijo de un destino similar.

«No hubiera creído ni esperado de ti que llegaras a rebajarte de esta forma», le dijo a Johann cuando se enteró de sus proyectos. Y ante la insistencia de éste, añadió: «Muy bien. Haz lo que te plazca. Yo también haré lo que debo: te abandono, te dejo la vivienda y me voy...» Y así fue como el *Hofkapellmeister* Van Beethoven se trasladó a la Kölnerstrasse, en la antigua casa Gudenauer. Tal es, al menos, la información que nos da Gottfried Fischer, quien, si no muy perspicaz en sus recuerdos, cuando menos había residido en Bonn durante toda su vida. La historia tiene visos de autenticidad, ya que en ella se refleja la misma intransigencia que caracterizaría al gran Beethoven.

Según Fischer, el *Hofkapellmeister* no quiso asistir a la boda, que tuvo lugar el 12 de noviembre de 1767 en la iglesia de San Remigio. Una evidencia de aquella ausencia la observamos en el registro, firmado por dos colegas de Johann de la orquesta del Elector: Joseph Clement Belseroski, viola, y Philipp Salomon, violín. Después de la boda la novia, de veintiún años, y el novio, de veintisiete, pasaron una corta luna de miel en Coblenza y en Thal-Ehrenbreitstein, después de la cual se establecieron en una pequeña vivienda, situada en el número 515 de la Bonngasse, de la que ya nos hemos ocupado.

Formaban una atractiva pareja: Johann era alto, esbelto, con el pelo empolvado; Maria Magdalena era alta también, con una silueta esbelta. rostro alargado, nariz un tanto aguileña y unos ojos de honesto mirar. Johann era un casquivano; su esposa, una mujer lista que podía sostener una conversación y contestar con delicadeza y modestia, tanto en los altos niveles como entre la gente humilde, razón por la cual era muy apreciada. Pasaba las horas cosiendo y haciendo calceta. La pareja llevaba una vida apacible, llena de sencillez, y era gente que pagaba con puntualidad el alquiler de la casa y al panadero.

Así pues, las cosas marcharon bastante bien al principio, al extremo de que incluso el *Hofkapellmeister* se reconcilió con ellos. Su propia integridad le indujo a reconocer la de su nuera, dado que en ella seriedad y dignidad corrían parejas. Cäcilia Fischer decía que no podía recordar haber visto reír jamás a Madame van Beethoven. Aunque tal vez su rostro asumiera esta gravedad por el respeto que podía inspirarle el papel social de su suegro, también era producto de una tristeza y de una desesperación que fue en aumento durante los años pasados con Johann. El era una de esas personas que no hacen felices a nadie, salvo a ellos mismos; la esposa, que se sentía acomplejada en las reuniones familiares debido a su supuesta inferioridad social, no tenía autoridad suficiente para mantenerle sobrio. En cierta ocasión le dijo a Cäcilia Fischer: «¿Qué es el matrimonio? Un poco de alegría, seguida de una cadena de tristezas.» En esta frase resumió toda su experiencia de la vida al lado de Johann.

Tales eran el ambiente y el entorno familiar del gran Beethoven: una corte insignificante, eclesiástica, en un amplio país; la burguesía flamenca; los campesinos renanos, y dos generaciones de músicos precediendo inmediatamente al genio.

Podría ser que existiera en su herencia otra vena, ésta de sangre

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz



Johann van Beethoven y Maria Magdalena Keverich, padres del compositor. La creciente dipsomanía del esposo creó graves problemas familiares y precipitó tal vez la temprana muerte de la madre.

española. La ocupación, por parte de España, de los Países Bajos fue dura y larga, y donde mayormente se sintió su influencia fue en los distritos católicos, de donde procedía la familia Beethoven. M. Ernest Closson, en *Lo flamenco en Beethoven,* escribe: «Sabemos que su aspecto atezado y el color de su pelo, tan negro como el carbón, le valieron a Beethoven el apodo de *"der Spanjol"* (el español) entre los suyos. Es bien sabido, igualmente, que así como entre los austríacos abunda el tipo italiano, se halla en Flandes el tipo español, en recuerdo de la dominación de España en los Países Bajos. Este fenómeno hereditario es conocido en Amberes, generalmente, con el nombre de *spaansche bloed* (sangre española). Desde luego, no era pasión meridional lo que le faltaba a Beethoven.»

El rostro de Beethoven, tal como lo vemos en la miniatura de G. von Kügelgen y en el retrato de Stainhauser, es sin duda meridional, tal como podríamos hallarlo entre aquellos campesinos que figuran en algunas telas de Murillo. Esta ascendencia podría ser la causa de alguna de las características de Beethoven, no explicables ni por la sangre flamenca ni por la sangre renana, como pueden ser, por ejemplo, su tremendo orgullo y su cólera, rápida como un relámpago. Señalemos una extraña coincidencia: ya a las puertas de la muerte, en Viena, residía en la denominada Schwarzspanierhaus, o sea Casa del Español Negro.

2. El pequeño Ludwig

En todas las leyendas populares se observan dos señales que caracterizan al héroe: el misterio que rodea su nacimiento y los presagios que auguran su muerte. Beethoven, por un curioso azar, cumplió con las dos condiciones.

La primera confusión surge ya por el hecho de que Johann y Maria Magdalena tuvieron dos hijos llamados Ludwig. El mayor, Ludwig Maria, nacido en 1769 y bautizado el 2 de abril, llevaba los nombres de su abuelo y de Frau Courtin, una vecina de la puerta de al lado, que fueron los padrinos. El pobre bebé vivió seis días; los niños, en el siglo XVIII, no tenían, para medrar, mucha más fortuna que un perro. Al cabo de veinte meses, en diciembre de 1770, vino al mundo un segundo niño. De nuevo le llamaron Ludwig en honor del abuelo, padrino otra vez, en tanto que la madrina fue Frau Baums, esposa de otro vecino. Ella fue la que organizó el festejo del bautizo, acto amable por su parte.

En el registro del párroco de San Remigio figura la siguiente inscripción referente al bautismo:

Parentes:	*Proles:*	*Patrini:*
Johannes van Beethoven, Helena Keverichs, conjuges	17^{ma} Xbris Ludovicus	Ludovicus van Beethoven Gerturdis Müllers dicta Braums

(El error de inscribir Helena en lugar de Magdalena es fácilmente explicable debido a la contracción de Lena, común a ambos nombres.) La fecha del 17 de diciembre nos permite afianzarnos en la creencia de que el segundo Ludwig habría nacido el 16 del mes, ya que en la católica ciudad de Bonn era costumbre bautizar a los niños el día siguiente al de su nacimiento. Tal presunción viene fortalecida por la nota que redactó un empleado de la empresa editorial Simrock al cabo de cincuenta y seis años, detrás del anuncio de la muerte de Beethoven: «L. v. Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770.» Hay un vínculo significativo: Simrock vivió en la Bonngasse al mismo tiempo que los Beethoven, y fue posteriormente uno de los editores de Ludwig.

Contribuyó deliberadamente a la confusión sobre la fecha de nacimiento de Ludwig su propio padre, Johann van Beethoven. Al observar el don natural que el pequeño tenía para la música pensó, con su rudimentaria inteligencia, convertirle en un segundo Mozart —un *Wunderkind*—, que llevaría dinero y fama al molino familiar. Pero Ludwig no

era lo bastante precoz para justificar tal propósito. ¡Idea luminosa! Johann facilitó el camino restando dos años de la edad del niño. El plan era viable, ya que Ludwig, además de no recordar su propio nacimiento, era bajito. Durante un largo periodo de su vida creyó que había nacido en 1772. El problema no se aclaró hasta sus cuarenta años, tras unas fatigosas investigaciones, cuando tuvo que enviar una copia de su certificado de nacimiento de Bonn a Viena. En cuanto a Johann, la evidencia de su engaño le condenó.

Por último, el eslabón más fantástico en esta cadena de misterios que rodea el nacimiento del héroe, es el rumor según el cual Ludwig fue hijo ilegítimo del rey Federico Guillermo II de Prusia. No sabemos en nombre de qué alguien puede pensar que el genio sólo se engendra en la más elevada posición social; en pocas palabras, pretender que Bacon escribió las obras de Shakespeare, es ridículo. La evidencia, si es que existe, tiende hacia otra dirección. Pero, a pesar de ello, la estúpida historia circuló en 1810 y siguió hasta 1826, ocasionando graves enojos a Beethoven y a sus amigos. Uno de ellos le escribió en cierta ocasión sobre el tema y obtuvo la siguiente respuesta: «Tengo por principio no escribir nunca sobre mí, ni tampoco contestar a nada que de mí escriban los otros. Por esta razón te encargo a ti, felizmente, que hagas saber al mundo la honestidad de mis padres y, sobre todo, de mi madre.» Beethoven tenía razón. La historia casi no merecía ni las palabras usadas para impugnarla.

Sobre los tres primeros años de la vida de Beethoven apenas si tenemos información. Sabemos, sí, que observaba y recordaba lo que sucedió a su alrededor; nos lo prueba el recuerdo amoroso que conservaba de su abuelo. Muchos niños apenas si tienen memoria de sucesos anteriores a los cuatro o cinco años. El *Hofkapellmeister* murió repentinamente, de un ataque, el 24 de diciembre de 1773, cuando Ludwig contaba tres años.

El abuelo había sido un buen guardián de la familia. Tras su muerte, las cosas ya no marcharon tan bien. Johann envió una petición al Elector esperando poder ocupar el puesto de su padre, pero no fue aceptado. La pequeña familia se mudó de casa, ocupando el número 7 ó el 8 «a la izquierda según se entra a la Drieckplatz, para pasar de la Sternstrasse a la Münsterplatz». Allí, en abril de 1774 les nació otro hijo, bautizado el 8 de aquel mes con los nombres de Caspar Anton Karl; fueron sus padrinos el ministro Belderbusch y la condesa Caroline von Satzenhofen, abadesa de Vilich. Johann debió de pensar, sin duda, que había logrado mucho para sí al asegurarse el interés de estos aristócratas, las dos personas más poderosas del electorado al lado del propio Elector. Clemens August ya no reinaba; había sido sucedido en 1761 por Maximilian Friedrich, «un hombre bajito, robusto, moreno, muy alegre y cariñoso... accesible y agradable, cuya vida había discurrido siempre en compañía de mujeres que, al decir de algunos, le gustaban más que su breviario». Max Friedrich, aunque fundó la Universidad de Bonn, no era ningún santo. Gobernaba a sus súbditos a través de un ministro odiado por todo el mundo (el mismo Belderbusch que Johann había conseguido que

apadrinara a Karl), mientras él se dedicaba a sus asuntos religiosos y a intrigar con la abadesa de Vilich, quien sostenía unas relaciones quizá demasiado íntimas tanto con el Elector como con su útil ministro.

Esta peculiar situación no era nada edificante para los vecinos de Bonn. Es muy probable que la indiferencia que Ludwig van Beethoven sentía hacia el catolicismo organizado —y, de hecho, hacia cualquier religión organizada— tuviera su origen en el desprecio que, sin confusión posible, le ofrecía el espectáculo dado por aquellos que ocupaban cargos elevados.

Dado que la música era la ocupación de la familia Beethoven, Ludwig comenzó a practicarla desde muy temprana edad. Su padre le enseñó violín y clave entre los cuatro y los seis años aproximadamente, fecha incierta por culpa de Johann. Pero tanto si tenía cuatro como si tenía seis, «casi no le permitía (Johann) hacer otra cosa». El pobre niño tuvo que llevar a cabo su diaria labor, quieras o no. Tal disciplina, de haber sido bien encauzada, quizá hubiese resultado útil. Pero Johann, generalmente, era de los que ponen el carro delante del caballo. Sentimos compasión, al igual que sus vecinos, ante la imagen del pobrecito Ludwig, delante del clave, llorando y tocando. Robarle a un niño su infancia es un crimen sin posible reparación. Sólo la gracia de Dios y el genio que llevaba dentro libraron a Ludwig de odiar la música.

Antes de que Ludwig cumpliera los seis años la familia se trasladó de la casa Drieck a la Fischer, en el número 934 (hoy 7) de la Rheingasse, a un tiro de piedra del río. Vivían casi enfrente del viejo Gasthaus zum Engel. Aquí, en octubre de 1776, se añadió a la familia un nuevo hermanito, Nikolauss Johann. Pronto hubo otro cambio de domicilio, instalado ahora en el número 992 de la Neugasse. En todas estas mudanzas se aprecia una causa dominante: la necesidad de Johann de estar cerca del palacio para poder ir y venir del trabajo diario con la menor pérdida de tiempo posible. Pronto tuvo motivos para considerar que la Neugasse estaba demasiado cerca.

A las tres de la madrugada del 15 de enero de 1777 se inició un terrible incendio en el ala oeste del palacio del Elector: explotó el polvorín y los habitantes de Bonn se despertaron al percibir las sacudidas de la ciudad. Salieron de sus casas a toda prisa, horrorizados; un hervidero de gente, una multitud despavorida congestionaba las calles en un esfuerzo para salvar sus hogares y ver lo que ocurría. El Elector, vestido someramente, había escapado por muy poco de la muerte; los más disparatados rumores se extendieron por todas partes.

Para los hijos de Beethoven debió de ser una noche de horrible terror. A medida que pasaba el tiempo, más feroz resultaba el incendio. A las seis de la mañana el campanario, con su gran carillón, se vino abajo justo en el momento en que las campanas comenzaban a tocar el preludio de *El desertor*, de Monsigny. Habían estado haciendo lo mismo cada mañana y, si ahora han enmudecido, tal vez podamos percibir sus ecos (si está en lo cierto el autor francés M. Cucuel) por la similitud temática existente entre el coro final de *El desertor*, de Monsigny, y los finales de la *Novena Sinfonía* y de *Fidelio*, de Beethoven. Durante cinco

días el fuego y el temor continuaron. Debido al fuerte viento toda la ciudad estaba en peligro. Se contabilizaron treinta focos diferentes. Fueron días de pesadilla, cuyo horror sólo se vio paliado por el heroísmo de Von Breuning, consejero de la Corte, que perdió su vida intentando salvar la de los demás. El pequeño Ludwig debió de oír la historia con frecuencia; años más tarde, miembros de la familia Von Breuning se convirtieron en sus más apreciados amigos.

El fuego puso nervioso a Johann, de forma que volvió a mudarse con la familia, ahora a la antigua morada de Rheingasse. Se comprende hasta qué punto habían sufrido los pobres niños al escuchar su patética exclamación de «es mejor haber vuelto aquí, ya que el Rin lleva agua bastante para apagar el fuego». ¡Pobres rapazuelos! Al cabo de siete años el Rin se desbordó y los Beethoven tuvieron que escapar de la muerte saliendo por las ventanas del primer piso.

Pero no nos anticipemos a los acontecimientos. En 1777 la familia se estableció de nuevo en la casa de Fischer y volvió a comenzar la odiosa rutina cotidiana. Johann comenzaba a beber en exceso; su mujer llevaba a cabo sus tareas sin una sonrisa. El dinero se convirtió en una creciente ansiedad, de forma que tuvieron que empeñar enseres de la casa. Durante el buen tiempo la criada, en compañía de Ludwig, de Karl y del pequeño Johann, iba a pasear por las orillas del Rin o por los jardines del palacio, donde los pequeños jugaban en la arena con otros niños. Cuando el tiempo era malo, consolidaban en el patio su amistad con los niños Fischer. Estos chicos formaban un trío turbulento; el padre no los quería en casa cuando recibía visitas, de ahí que los niños, enviados a la parte de atrás del edificio, se vengaran trepando furiosamente y con sorprendente testarudez, sirviéndose de manos y pies, por la puerta de la casa, decididos a ver lo que ocurría dentro. «Así llama el destino a la puerta.»

«Los niños Beethoven no fueron educados con cariño; con frecuencia se veían abandonados en manos de los criados; el padre era muy severo con ellos», recuerda el viejo Fischer, rígidamente. Parece cierto, pues, que Johann pegaba a Ludwig y que a veces le dejaba encerrado en el sótano. Además del enojo que le causaban los niños revoltosos —que su irritación de bebedor habitual aumentaba—, Johann tenía razones que podríamos llamar crematísticas para obligar a Ludwig a obedecer: quería convertirle en un niño prodigio. En 1778 Johann creyó que ya estaba preparado para interpretar aquel papel. El 26 de marzo le exhibió en un concierto, en compañía de otra alumna suya, la señorita Averdonk, contralto de la corte. La joven cantaba arias y el pequeño de seis años (en realidad, tenía ocho) tocaba conciertos al clave y participaba en tríos. La función tuvo lugar a las cinco de la tarde en el vestíbulo de la Academia. Se ignora cuál fue el resultado del concierto. Solamente sabemos que, más o menos por aquellas fechas, Ludwig comenzó a recibir lecciones de música de un profesor que no era su padre. Dícese, tradicionalmente, que el viejo Van den Eeden, organista de la corte, amigo y colega del *Kapellmeister* Van Beethoven, se había ofrecido a dar lecciones gratuitas al nieto de éste, Ludwig. También cuenta la tradición que fue el Elector

quien, impresionado por las prometedoras habilidades del niño, pagó a Van den Eeden para que le enseñara. Ambas versiones podrían ser ciertas: es probable que Van den Eeden se ofreciera a enseñar a Ludwig para el concierto y que, pasado éste, el Elector contribuyera con una pequeña ayuda (tal vez sugerida por el propio Van den Eeden) a la continuidad de las lecciones. El convenio no duró mucho tiempo y cabe decir que nada se perdió al quedar las clases suspendidas, ya que el anciano, como profesor, era al parecer bastante inútil.

Johann se dio cuenta de que Ludwig había superado el nivel de sus conocimientos, así como los de Van den Eeden. Por ello lo confió a un tal Tobias Pfeiffer, músico brillante pero pillo redomado, que había llegado a Bonn en el verano de 1779. Pfeiffer vivía en la mansión de los Fischer. El y Johann se juntaban como pájaros de un mismo plumaje. Juntos regresaban tarde de las tabernas, y Pfeiffer despertaba a los pobres Fischer en mitad de la noche, con las pisadas de sus botas en el piso superior (hay que suponer que las botas eran de Hesse). En cierta ocasión Fischer le dijo que debería quitárselas, y Pfeiffer se despojó de una, dejándose puesta la otra. Lo peor de todo se producía en aquellas ocasiones en que Pfeiffer, por haber perdido la lección durante el día, sacaba a Ludwig de la cama con violencia y le obligaba a mantenerse despierto toda la noche delante del piano. A pesar de todo, Ludwig no le guardaba rencor, posiblemente porque Pfeiffer era un verdadero músico. Para un artista el mal arte es casi la única cosa imperdonable. Somos nosotros quienes no le perdonamos por haber maltratado a un niño. Es indudable que Pfeiffer tenía un verdadero don. En las raras ocasiones en que se le podía persuadir para que tocara la flauta, con Ludwig haciendo variaciones en el piano, la gente se paraba en mitad de la calle para escuchar y aplaudir. Por fortuna para la salud de Ludwig, la estancia de Pfeiffer sólo duró doce meses, tiempo suficiente para que el músico hubiese irritado a una ciudad que ya no le aguantaba.

Este mismo año un primo de Ludwig, el simpático Franz Rovantini (hijo de la hermana de la señora de Johann van Beethoven), entró de inquilino en casa de los Fischer y dio a Ludwig lecciones de violín y de viola. El niño estaba totalmente sobrecargado de trabajo, ya que, además de la música, cursaba los únicos estudios que tuvo, primero en un establecimiento de la Neugasse, luego en la Münsterschule y, finalmente, en el Tirocinium, un colegio de grado elemental que preparaba a los estudiantes para su ingreso en el Instituto. No es de extrañar que su salud, ya de mayor, fuera un tanto delicada: nunca pudo disfrutar de suficiente descanso, nunca tuvo horas de asueto y es posible que su alimentación resultara insuficiente.

Uno de sus compañeros en la escuela, Wurzer, más tarde presidente del Landgericht, evoca al «Ludwig» del Tirocinium con estas palabras: «Por su aspecto parecía que su madre había muerto ya entonces, dado que Ludwig v. B. se distinguía por su suciedad, negligencia, etc. No se descubría en él ni la más mínima señal del genio que tan brillantemente resplandecería más tarde.»

No. La madre de Ludwig no había muerto, sólo que no podía

manejar su familia. Se da como un hecho —apoyado por la evidencia de la Sociedad para la prevención de la crueldad infantil— que cuando el descuido de un niño se debe a la pereza de una madre, la apatía de ésta proviene del poco interés del padre para el hogar y para su familia. Esto es exactamente lo que pasó. Esta imagen tan sombría se animaba a veces, sin embargo, con luces de afecto y diversión. Cada año, cuando la señora Van Beethoven celebraba su santo, por la fiesta de Santa María Magdalena, los niños y Johann organizaban alguna diversión con que sorprenderla, llenando de flores un dosel, preparándole una silla a manera de trono adornado e interpretando música especial, amén de cena y baile.

En 1781 Ludwig dejó el colegio para dedicarse enteramente a la música. Es difícil formarse una idea clara de cómo marcharon sus estudios, ya que fueron todo, menos ordenados. Se inició en el órgano con el hermano Willibald Koch, del monasterio franciscano, viejo amigo de Johann y músico muy capacitado, quien, con el tiempo, «aceptó» a Ludwig como ayudante. También se hizo amigo del organista de la iglesia de los franciscanos, de quien recibió lecciones y obtuvo un pequeño puesto como organista en la misa de las seis, cada mañana. Algo más tarde parece que estudió también con Zenser, el organista de la Münsterkirche.

Ludwig ya mostraba su inclinación para la composición. Se dice que su primera creación fue una cantata en memoria de George Cressener, embajador inglés en Bonn, que se había mostrado amable con los Beethoven y que falleció el 17 de enero de 1781. Si realmente se trataba de su primer trabajo, no deja de ser curioso que lo motivara un inglés, ya que también fue inglesa la sociedad que le encargó una sinfonía, la última que la muerte le impidió terminar.

En septiembre de 1781 falleció Franz Rovantini, y su hermana, que trabajaba entonces como institutriz en el hogar de una familia holandesa, en Rotterdam, se trasladó a Bonn con la señora que la empleaba para visitar la tumba. Ambas vivieron con los Beethoven durante un mes y, a cambio, les invitaron a que acudieran a Holanda. Johann no podía desplazarse, pero aquello parecía una oportunidad para Ludwig, quien, de esta forma, seguiría las huellas de Mozart como un nuevo «niño prodigio» viajero. Así pues, el niño y su frágil madre fueron facturados a Rotterdam, con las otras mujeres, en octubre o noviembre de 1781. Viajaron en barco por el Rin. La señora Van Beethoven dijo después que el tiempo era tan terriblemente frío que sólo pudo evitar que los pies de Ludwig se congelaran manteniéndolos en su falda. (Otra señal de desnutrición y exceso de trabajo. Un chico de once años debería tener una mejor circulación sanguínea.) No sabemos si Ludwig llegó a dar algún concierto en Holanda, pero sí que tocó en casas particulares; obviamente, no disfrutó de su papel de niño prodigio, ni le gustaron los holandeses. A la vuelta, cuando Fischer le preguntó qué tal le había ido, contestó: «Los holandeses son unos avaros. No volveré jamás a Holanda.» Y no volvió.

Recorriendo los primeros años de la vida de Beethoven se aprecia

una fuerte dosis de resentimiento. Produce la impresión de un niño encerrado en sí mismo, como un perro encadenado, salvaje en su cautividad, gruñendo desde la perrera contra un mundo que le parece infestado por todos aquellos a los que nunca había soportado con alegría. Como persona, solamente se sentía comprendido por su madre; como músico, no le comprendía nadie. Con todo, se daba cuenta ya de que la música era su destino, su religión, puesto que —más aún que ésta— constituía una prueba suprema de la realidad de Dios, y que, como dice el abate Vogler, de Browning, «Los demás pueden razonar, de acuerdo; pero somos los músicos los que sabemos.» Dos historias que datan de aquella época pueden ilustrar este punto.

Había un tal padre Hanzman, monje en el monasterio de los franciscanos y competente organista que, cuando se celebraba alguna sesión de música de cámara en casa de los Beethoven, insistía en asistir. Ludwig no le podía soportar. «Este monje —decía—, que siempre se nos presenta de visita, debería quedarse en su monasterio rezando el rosario.»

En cambio reconocía en su viejo amigo, el hermano Willibald Koch, a un verdadero músico. «¿Por qué —le preguntaba— siendo tan buen músico te has consagrado a la soledad?» Tal vocación parecía a Ludwig un acto de apostasía. La música era para él la vocación más elevada que podía concebir.

Así se presentaban las cosas cuando un dotado y muy experimentado músico, llamado Christian Gottlob Neefe, llegó a Bonn en 1779. Por fin había alguien en condiciones de comprender al joven genio. No sabemos en qué día comenzó su enseñanza, pero en junio de 1782 Neefe (entonces organista de la corte) tuvo que trasladarse a Westfalia y a Frankfurt y dejó a Ludwig, que ya tenía entonces once años y medio, al cuidado del vicario. Neefe había sido educado severamente en Leipzig, por lo que pudo proporcionarle a Ludwig la disciplina mental y musical que necesitaba, y, aunque crítico severo, era a la vez constructivo. «Si alguna vez me convierto en un gran hombre, a ti te corresponderá una parte del honor», escribió Ludwig a Neefe unos diez años más tarde. Nosotros también le debemos nuestra parte de agradecimiento, ya que Ludwig le impresionó lo bastante como para escribir sobre él algunas notas. Como corresponsal de la *Cramer Magazine*, escribió en marzo de 1783 un fragmento que ha sido citado con frecuencia:

«Louis van Beethoven... un chico de once años con un talento más que prometedor. Toca el clave con mucha habilidad y con fuerza, lee a primera vista estupendamente y —para resumir— toca sobre todo *El clave bien temperado*, de Johann Sebastian Bach, que le fue entregado por Herr Neefe. Quienes conozcan esta colección de preludios y fugas con todas sus claves —obra que casi podría llamarse el *non plus ultra* de nuestro arte— sabrán lo que esto significa. En cuanto sus obligaciones se lo permiten, Herr Neefe también le instruye en el contrapunto y le entrena en la composición. Para estimularle, le indujo a escribir nueve variaciones sobre una marcha de Ernst Christoph Dressler, publicadas en Mannheim. Este genio juvenil merece una ayuda para poder viajar.»

Además del valor histórico, el documento nos aporta un par de datos que enlazan a Beethoven con el futuro. Uno es el aprendizaje de los preludios y fugas de Bach, ya que, según la tradición, Beethoven cimentó su fama en Viena mediante la interpretación de los «Cuarenta y ocho».[1] El otro es la mención de su primera composición publicada, las *Variaciones sobre la marcha de Dressler*. Curiosamente, su temática parece haber sido la semilla que dio origen al magnífico tema de sus treinta y dos *Variaciones en do menor*, compuestas en 1806.

En 1783 Beethoven estaba ya suficientemente preparado para acceder al puesto de cembalista suplente en la orquesta del Elector y le «alentó» aún más la publicación en Espira de tres sonatas para piano dedicadas al Elector Max Friedrich. Durante la primera mitad de 1784 los acontecimientos comenzaron a precipitarse con rapidez. Beethoven, maduro a los catorce años, solicitó el puesto de organista asistente de la corte (15 de febrero). Este mismo mes (como habíamos dicho ya) se desbordó el Rin. El odiado ministro Belderbusch había fallecido en enero y el propio Elector murió en abril. El orden viejo iba ya hacia el ocaso. Su sucesor, Maximilian Franz, hijo de la emperatriz María Teresa, sería el último Elector de Colonia. Estaba impregnado ya de ideas nuevas, y en su corto reinado no dejó de trabajar para hacer de Bonn uno de los centros intelectuales y artísticos de Europa. En junio nombró a Ludwig asistente del organista de la corte, con un salario de ciento cincuenta gulden. Casi podemos percibir el suspiro de satisfacción de Johann. Ludwig ya era capaz de contar con unos ingresos.

3. Adolescencia y madurez

Del periodo que va de 1784 a 1787 no se tiene una información muy precisa. En términos generales, sabemos que Beethoven vivía y trabajaba en un ambiente donde la música era la trama y la urdimbre de su vida. Sus vecinos eran músicos profesionales y formaban el grupo que diariamente coincidía en el lugar del trabajo. Ludwig se familiarizó con la música religiosa, tanto en la capilla del Elector como en las iglesias; y en el palacio de aquél, en los conciertos y en la música diaria para la *Tafel* («mesa»; es decir, música para interpretar durante la comida) aprendió todo cuanto podía saberse sobre la orquesta; en el teatro de la ópera, donde se representaban ocasionalmente obras del género, pudo escuchar funciones de autores contemporáneos; al mismo tiempo, en casa de los aficionados acomodados se daban conciertos musicales en los que se le ofrecía un espléndido campo experimental, que es, realmente, la mejor forma de aprender. En fin, que oía música, pensaba en ella y hablaba de ella; la vivía, se movía y tenía su alma puesta en ella. Se había habituado ya al estilo armónico moderno en la composición. Como todo niño, disfrutaba sorprendiendo a los mayores. Ha llegado hasta nuestros oídos una anécdota: Beethoven, en el transcurso de sus deberes en la capilla del Elector, tuvo que acompañar al piano algunos fragmentos de las *Lamentaciones de Jeremías,* sobre una nota declamada, que se cantan en Semana Santa. En la de marzo de 1785 el cantante era Ferdinand Heller, músico excelente, quien, cuando Beethoven le pidió permiso para sustraerse de aquella nota, le dio rápidamente su consentimiento. ¡No conocía al muchacho! Aquel jovenzuelo, mientras tocaba con un dedo persistentemente la nota de referencia, improvisaba en unas desviaciones tan arriesgadas para el acompañamiento, que Heller, desconcertado, no supo encontrar la cadencia de cierre. ¡Caramba! Los músicos de la capilla enmudecieron ante la habilidad de Beethoven, Heller se puso furioso al extremo de quejarse al Elector y el joven triunfador fue «graciosamente amonestado» por tan elevado personaje. Si con el paso de los años Beethoven se mostró desmañado para la música de iglesia y poco dotado dramáticamente para la ópera, no fue porque en Bonn le faltaran oportunidades para aprender, sino porque su genio era fundamentalmente sinfónico.

Con el advenimiento del nuevo Elector, Max Franz, el pequeño mundo de Bonn alcanzó un elevado brillo cultural. «La Iglesia y el claustro dejaron de ser el ombligo del mundo.» Wegeler, que vivía allí,

escribió que «todo respiraba belleza y, de alguna forma, constituía un periodo activo para Bonn». El joven Elector alentó las ciencias y la educación: estableció un jardín botánico, abrió una sala de lectura en la biblioteca del palacio, mejoró la instrucción teológica dentro de su principado, obtuvo una carta constitucional para la Universidad y en noviembre de 1786 inauguró la nueva institución. Algunos personajes de elevado rango intelectual se establecieron en Bonn. Había comenzado el amanecer de una nueva era y nadie se dio cuenta de que, el día en que fuera anunciado, llevaría en sí el huracán de la Revolución francesa. Pero estas fuerzas ya se estaban preparando; Beethoven, más perspicaz que la mayoría, no era insensible a ellas. Se puede observar «a lo largo de toda su vida cierta amplitud y grandeza en su carácter intelectual, en parte debido, sin duda, a las influencias sociales que le modelaron», dice Thayer, su biógrafo más importante.

A finales de la primavera de 1787 el genio de Beethoven recibió un nuevo impulso. Viajó a Viena —no se sabe si le envió el Elector, algunos amigos o si se sufragó él mismo el desplazamiento— y pasó varias semanas, posiblemente dos o tres meses, en dicha ciudad. Allí tuvo el privilegio, envidiado por toda la generación sucesiva, de conocer a Mozart. Mucho más tarde, un viejo conocido de Beethoven dijo a Schindler (quien, más adelante, se convertiría en su mejor biógrafo) que en Viena sólo hubo «dos personas que impresionaron profundamente al joven de dieciséis años: el emperador José y Mozart». La importancia del primero radica en el hecho de tratarse de aquel príncipe liberador que deseaba abolir la pena de muerte, restaurar la libertad de prensa y frenar —como hizo— la influencia del clero a la hora de proporcionar diversiones al pueblo. El lance de su entrevista con Mozart ha sido frecuentemente contado. Acudió a visitar al famoso músico, a quien admiraba, y el gran maestro le pidió que tocara algo para él. Obedeció. Mozart, pensando que lo interpretado era «una pieza de virtuosismo preparada para la ocasión», formuló unos elogios bastante fríos. Beethoven, al darse cuenta de ello, pidió a Mozart que le suministrara un tema para la improvisación. Cuando algo le ponía nervioso, solía tocar admirablemente. Inspirado ahora por la presencia del maestro, tocó con tanto estilo que hizo que la atención y el interés de Mozart crecieran sin cesar. Finalmente, éste cruzó la habitación para dirigirse a unos amigos que había en la sala vecina, a los que dijo con animación: «No le perdáis de vista; un día logrará que el mundo hable de él.»

Es muy probable que Mozart haya hablado de aquel muchacho atrayendo hacia él la curiosidad de Haydn, ya que éste, desde la finca de Esterháza, escribió al editor Artaria: «Me gustaría saber quién es este Ludwig.»

Mozart dio algunas clases a Beethoven, se supone que de composición. No hicieron más que confirmar en el muchacho su admiración por el estilo del maestro, que tanto influyó en distintos trabajos primerizos.

En junio o principios de julio, Beethoven se marchó de Viena. La mayor parte de sus habitantes siguen haciéndolo hoy en día para escapar del tiempo caluroso, pero las razones de Beethoven eran mucho más



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz



Grabado de Jean Alexandre Alloris que reproduce la célebre entrevista de Mozart con Beethoven, en 1787. La capacidad improvisativa del joven impresionó vivamente al genio de Salzburgo.

apremiantes. La señora van Beethoven estaba gravemente enferma y a él se le acababa el dinero. En Augsburgo se vio obligado a pedir un préstamo al consejero Von Schaden: y en cada parada del viaje encontraba cartas de Johann urgiéndole para que se apresurara. Llegó a Bonn, muy enfermo también, y encontró a su madre «viva aún, pero sumamente postrada: la consumía la tisis y el fin llegó hace unas siete semanas, tras un largo dolor y sufrimiento», según escribió a Schaden en septiembre. La fecha exacta de la muerte es la del 17 de julio. A Ludwig la tragedia debió de parecerle tan horrible como inútil. La mujer contaba únicamente cuarenta años —joven aún, si sólo se considera la edad—, pero estaba tan agotada en la lucha por la vida al lado de Johann que no cabe dudar de la autenticidad de su retrato sólo por el hecho de que parezca tener ochenta. Además de los tres hijos había también una niña pequeña, Maria Margaretha Josepha, nacida en 1786. Otros tres niños habían muerto en edad temprana, se supone que debido a insuficiencias en la alimentación, y a estrecheces económicas motivadas por los hábitos de bebedor de Johann. Este, naturalmente, atribuía la pobreza a las desgracias y a la enfermedad de su pobre mujer. De no haber sido por la ayuda del buen amigo Franz Ries, las cosas hubiesen alcanzado extremos desesperantes. Tan escaso era el dinero que tenían a su alcance que no pudo asegurarse la perpetuidad de la tumba de Maria Magdalena, que tardaría más de un siglo en ser localizada. Finalmente, en 1932, Heinrich Baum, bisnieto de la madrina de Beethoven, dio en recordar algunos detalles de la tumba de Alter Friedhof; los indicios mostraban un punto próximo a la pared que limita con la Bornheimerstrasse, señalado con la lápida sepulcral de un sacerdote o profesor italiano llamado Matari, que había muerto en Bonn en 1826. Excavando, los investigadores encontraron lo que sin duda era su tumba, pero excavando aún más apareció un esqueleto de mujer, el de Maria Magdalena van Beethoven. Así pues, la madre de Ludwig descansa en el mismo cementerio que Robert y Clara Schumann, Mathilde Wesendonck y la hermana de Schopenhauer. Las autoridades de la Beethovenhaus erigieron allí un monumento: una lápida que lleva inscritos el nombre de la mujer, la fecha de su muerte y las palabras de su hijo: «Sie war mir eine so gute liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin» (Fue una madre buena y llena de amor, mi mejor amiga).

Beethoven quiso profundamente a su madre. Perderla casi le costó la salud. No nos ha sido narrado lo que ocurrió entre ellos al final, pero los actos posteriores de Ludwig nos hacen pensar que ella le confió el cuidado de sus seres queridos, a cuyo servicio había entregado prácticamente la vida. De ser así, asumió como algo sagrado la confianza que ella le dispensaba. Los biógrafos se maravillan por la responsabilidad que demostró cuidando de su padre y hermanos, comentan su fuerte respeto por los lazos familiares y condenan la posesiva intervención que practicó más tarde, en Viena, en los asuntos de sus hermanos. Las tibias generalidades no nos sirven en absoluto para explicar a un ser humano cálidamente vivo y sensible; ¡mucho menos a un Beethoven! La verdadera explicación de sus actos yace encerrada en su corazón. Pero la

probabilidad de que hubiese prometido a su madre ocuparse del bienestar moral y físico de su familia se vio fortalecida años más tarde, cuando su hermano Karl le encargó que cuidara de su sobrino —el pequeño Karl—, a quien Beethoven vigiló con un afecto devastador y despótico, en tanto que el muchacho casi llegó a romper el corazón de su tío.

Durante algún tiempo, tras la muerte de Maria Magdalena, Beethoven se estancó en un cenagal de tristeza. El 15 de septiembre le escribía a Schaden: «Durante todo este tiempo el asma me ha tenido postrado; me inclino a temer que esta enfermedad casi podría convertirse en tisis. Además, me he visto dominado por la melancolía, que en mi caso es una tortura casi igual a la enfermedad... Mi viaje me costó una buena suma de dinero y no puedo esperar de aquí ni la más mínima compensación. No me favorece la fortuna en Bonn.»

Mientras tanto, Johann van Beethoven había enviado una solicitud al Elector pidiéndole un anticipo de cien táleros a cuenta de su salario, ya que se hallaba «en un estado muy desafortunado a consecuencia de la larga y continuada enfermedad de su mujer, habiéndose visto forzado a vender una porción de sus bienes y a empeñar otros».

El Elector recibió la petición, pero no hay constancia de que la atendiera. Probablemente pensó que la pobreza de Johann se debía a otras causas. Quizás por ello, cuando Johann murió al cabo de seis años, el Elector escribió, irónicamente, al conde Marshall von Schall: «Los ingresos por los impuestos a los licores han mermado a consecuencia de la muerte de Beethoven y de Eichoff.»

Si los retratos de Johann y de Maria Magdalena que actualmente figuran en la Beethovenhaus son genuinos, debieron ser pintados no mucho antes de la muerte de *Frau* van Beethoven, ya que nos la muestran consumida por la enfermedad; Johann aparece con aquella indefinible rudeza y flojedad en los rasgos faciales, característica del bebedor o del que lleva una vida disipada. Autoridades en la materia no aceptan que los cuadros sean auténticos. Pero sí puede decirse que su autor, el pintor Beckenkamp, había vivido en Bonn en 1784 y 1785, que era amigo de los Beethoven y que el hecho de que los retratos no estuviesen en posesión de Ludwig cuando vivía en Viena no demuestra nada, ya que muchos de los bienes de la familia habían sido vendidos o empeñados antes de que él se marchara.

Tras la muerte de *Frau* van Beethoven, contrataron a una asistenta para «ocuparse» de aquel extraño hogar en el que vivían un padre borracho, tres hijos de diecisiete, trece y once años y una niña de un año. Margaretha debía añorar a su madre, ya que la pobrecita murió en noviembre de 1787. Johann se fue hundiendo progresivamente y en 1789 los asuntos habían llegado a tal punto que Ludwig, sin haber cumplido aún los diecinueve años, tuvo que desempeñar, tanto moral como legalmente, el puesto de jefe de la familia. En contestación a una solicitud de Ludwig el Elector dispuso, en fecha 20 de noviembre de 1789, que «habiendo sido graciosamente aceptada la solicitud del peticionario y dispensado totalmente su padre de la prestación de sus servicios, éste deberá retirarse a algún pueblo del electorado; se ha dispuesto

graciosamente que se le abonaran, de acuerdo con lo solicitado, solamente cien táleros de su salario anual obtenido hasta el momento, empezando el próximo año nuevo, y los otros cien táleros se paguen al hijo del reemplazado, además del salario que ahora saca y de tres medidas de grano para el sustento de sus hermanos».

Johann había perdido ya toda facultad de moderación, y gastaba su dinero íntegramente en bebida. El hijo se sentía afectado por la humillación. Stephan von Breuning, uno de los amigos de Ludwig, recuerda haberle visto «interviniendo furiosamente para rescatar a su padre, borracho, de las manos de un oficial de policía».

A lo largo de todo este sórdido periodo, los amigos fueron el único punto luminoso. Poco a poco, gracias a los esfuerzos de éstos, Ludwig fue recuperando el buen humor y la salud, y no hace falta ser un lince para ver cómo actuaban en la sombra brindándole oportunidades de ganar dinero, ya que su enorme orgullo le hubiese impedido aceptar ninguna caridad. Entre los amigos figuraban, en primer término, los Breuning, una familia encantadora. Desde la muerte de su magnánimo marido, la señora Von Breuning y sus cuatro hijos —Christoph, Eleonore, Stephan y Lorenz (Lenz)— habían vivido con el hermano de ésta, Abraham von Kerich, y su cuñado, Lorenz von Breuning (canónigos de Bonn y hombres de elevado intelecto), en una casa de la Münsterplatz. Beethoven fue acogido en aquel círculo familiar. Las edades de los jóvenes eran inferiores a la de Ludwig, y sus vocaciones se mezclaban inextricablemente: Beethoven, como adulto, les enseñaba música, pero como muchacho compartía sus estudios clásicos y literarios. Franz Gerhard Wegeler, un médico joven, pero mayor que Beethoven, gozaba ya de la intimidad de aquel hogar. Más adelante se convirtió en el marido de Eleonore y, más tarde aún, en biógrafo de Beethoven. La señora Von Breuning fue una madre para todos. Era una mujer extraordinaria, con intuición suficiente como para advertir la grandeza que se encerraba en Beethoven y bastante cordura como para evitar que se considerara ya un gran hombre. Un día en que Beethoven pasaba por uno de aquellos humores imposibles, fue la señora Von Breuning la que inventó al frase: «Está en un éxtasis»; y él dijo de ella, de un modo singular, cuando le hizo ver la inutilidad de los halagos: «Sabía cómo mantener los insectos lejos de las flores.»

Eleonore tenía tan buen carácter como su madre, por no decir mejor aún, y era una verdadera amiga para Beethoven. Me he preguntado a veces si fue sólo una feliz coincidencia el que la magnífica Leonora de su ópera *Fidelio* llevara un nombre tan parecido. De hecho, Beethoven incluso escribió una carta, el 2 de noviembre de 1793, que comenzaba con las palabras: «¡Adorable Eleonore! ¡Mi más querida amiga!» Se podría llegar muy lejos con la especulación. ¿Se sentía Beethoven reflejado en Florestán, el héroe cautivo? De no haber sabido que Wegeler estaba enamorado de la muchacha ¿se hubiese convertido en su pretendiente después de haberse establecido en este mundo? Que él y Eleonore tuvieran, más adelante, violentos malentendidos, no demuestra nada: el odio nunca arde con tanta rapidez como cuando hay amor en sus brasas.

Pero en estos días iniciales de Bonn tales dificultades no se habían presentado aún. Era un grupo feliz de gente joven dedicada a hacer música, a escribir poesía y a dar largos paseos por aquel bello paisaje del Rin, del que Beethoven había escrito a Wegeler en 1801: «Mi tierra natal, aquel país en el que mis ojos vieron la luz por vez primera, me sigue pareciendo tan bonito y tan luminoso como cuando te dejé.» Sus pasajeros y románticos enamoramientos de *Fräulein* Jeanette d'Honrath o de *Fräulein* Westerhold —hermosas muchachas— no eran otra cosa que lógicas diversiones.

Para Beethoven constituyó una experiencia extraordinariamente instructiva, ya que establecía un benéfico contraste con las turbulencias hogareñas y las servidumbres de la corte del Elector.

La mayor parte de la gente joven pasa por una época en la que sus simpatías enlazan totalmente con el elemento revolucionario y en contra del conservador, mientras que se vuelven conservadores a medida que van entrando en la madurez. Beethoven simpatizaba muy particularmente con las ideas liberales y su juventud coincidió con el mayor movimiento que el mundo ha conocido en defensa de la libertad. No disponemos de espacio en este pequeño volumen para ocuparnos de la Revolución francesa y de las tremendas fuerzas desatadas por las ideas de libertad, igualdad y fraternidad, pero deberemos tenerlo en cuenta, ya que todo ello afectó profundamente a Beethoven. De no haber sido así, no hubiera sido Beethoven. Los más nobles resultados se apreciarían más adelante, en una sucesión de obras heroicas, comenzando por su *Prometheus;* los efectos menos admirables, al arrogarse rudamente una igualdad con sus patrones, los príncipes, incurriendo en aquel tipo de afirmación de uno mismo tan innecesario como poco digno. Beethoven era lo bastante grande para poder codearse con cualquiera sin dejar de ser él mismo.

Leyendo los relatos del comportamiento de Beethoven con la nobleza de Viena, a finales del siglo XVIII, es imposible no darse cuenta de que adoptaba deliberadamente un tono semejante al de los patriotas franceses hablando de sus aristócratas. Se pueden apreciar los mismos giros en las expresiones, si bien el tono de Beethoven era menos vitriólico y se mezclaba con una especie de pose con la que pretendía impresionar a la gente. En sus días en Bonn tales rasgos se habían desarrollado sólo lo suficiente como para permitirle tratar con cierta confianza al primer aristócrata con el que intimó, el Conde Ferdinand von Waldstein, hoy famoso por haberle dedicado Beethoven su *Sonata Op. 53,* pero entonces un joven mecenas que había acudido a Bonn para entrar en la Orden de los Caballeros Teutónicos. Quizás habían sido presentados por los Breuning o tal vez Beethoven atrajo la atención de Waldstein durante el cumplimiento de sus obligaciones en la banda del Elector, dado que Waldstein era su compañero favorito. Entusiasta aficionado a la música, sólo contaba ocho años más que Beethoven. Las consideraciones impuestas por el rango fueron olvidadas y los dos jóvenes iniciaron una gran amistad. Waldstein acudía a la habitación de Beethoven en la Wenzelgasse, donde juntos producían gloriosos sonidos durante horas interminables y vivían muy felices. Waldstein obsequió a Beethoven con

un piano y también intentó ayudarle, sin herir su orgullo, bajo el disfraz de gratificaciones dispensadas por el Elector. Beethoven, por su parte, accedió a mentir en favor de Waldstein. La música del *Ritterballet* elaborado para la nobleza y estrenado el 6 de marzo de 1791, domingo de Carnaval, estaba escrita aparentemente por Waldstein, pero en realidad era de Beethoven.

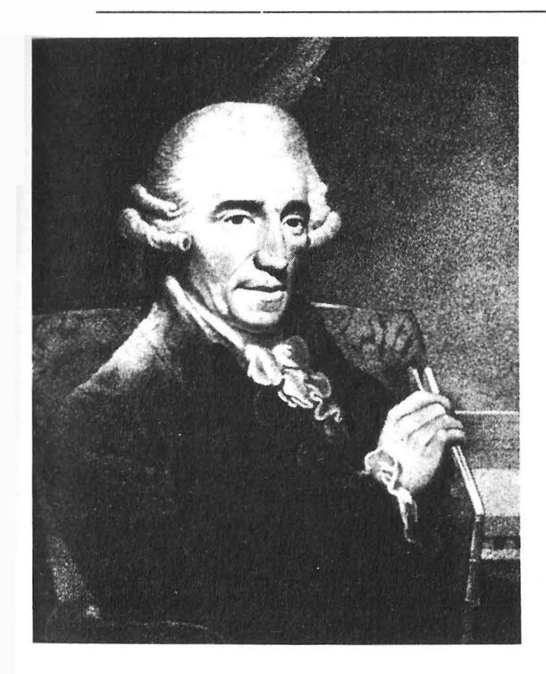
Durante los últimos años del antiguo régimen la orquesta de Bonn había adquirido una renovada vitalidad. El Elector reunió cierto número de brillantes y jóvenes músicos, incluyendo a los dos Romberg, y las interpretaciones eran tan buenas que se aproximaban a las de la famosa orquesta de Mannheim. Un clérigo llamado Junker, que vio y escuchó el conjunto en 1791, lo describe así:

«Sería difícil encontrar otra orquesta en la que los violines y los violonchelos estuvieran todos en manos tan excelentes... Los miembros de la capilla, casi sin excepción, viven sus mejores años, gozan de buena salud y son hombres de una cultura y una experiencia personal notables. Realmente, ofrecen un aspecto admirable cuando se les viste con el espléndido uniforme rojo y ricamente adornado en oro.»

¡Beethoven en rojo y oro! Pero sin duda iba uniformado, ya que por entonces tocaba la viola en la orquesta de la ópera, que había sido organizada por Max Franz en 1789. Advirtió que sus colegas le estimulaban, que congeniaba con ellos, y él, a su vez, era popular entre los demás. Le consideraban, con razón, un gran pianista. Junker, que le oyó improvisar, se refiere a él como el «querido, buen Bethofen» (ortografía del propio Junker) y alude a «la grandeza de este hombre amable, de corazón alegre, con su casi inagotable riqueza de ideas, su expresivo estilo al tocar, totalmente característico, el gran despliegue de su interpretación... Aunque es excesivamente modesto y libre de toda clase de pretensiones. Su forma de tratar el instrumento difiere tanto de la que habitualmente se adopta, que uno llega a la conclusión de que, por un camino que sólo él ha descubierto, alcanza la elevada excelencia en la que actualmente descansa».

De hecho, Beethoven le sacaba jugo a la vida en esos momentos. Tenía colegas profesionales que le valoraban, para quienes resultaba sumamente interesante una competición como la que fue programada entre él y el famoso pianista Sterkel (especialmente porque Beethoven salió triunfante). Todos eran buenos compañeros, siempre dispuestos a jugar a lo que fuera. Cuando el Elector les llevó a Mergentheim, pasaron los largos días de viaje por el Rin y por el Main jugando, en el barco, a una corte humorística ideada por ellos. Bernard Romberg y Beethoven tuvieron que desempeñar el papel de ¡marmitones!

En lo social, aprovechaban al máximo cualquier entretenimiento que se les ofreciera. Por ejemplo, cuando Todi, la encantadora *prima donna*, visitó Bonn, la obsequiaron con una serenata; y cuando Haydn pasó por allí, camino de Inglaterra, interpretaron para él una de sus misas en la iglesia y luego le ofrecieron una cena realmente buena (sufragada



Retrato de Joseph Haydn, con quien Beethoven tomó clases. Pese a la mutua admiración artística, ambos músicos no llegaron a establecer buenas relaciones.

por el Elector y en la morada de éste) el 26 de diciembre de 1790. Durante la visita de retorno, en el verano de 1792, la orquesta obsequió a Haydn con un almuerzo en Godesberg, un admirable paraje delante mismo del Siebengebirge.

Para Beethoven, estas visitas de Haydn tenían una extraordinaria importancia, y en Godesberg le mostró una cantata «que mereció una particular atención de Haydn, quien le animó para que continuara estudiando».

La mayor parte de los biógrafos coinciden en que el plan de Beethoven de trasladarse a Viena para estudiar con Haydn debió de originarse más o menos por aquellas fechas. Es un error creer que Beethoven había compuesto poco hasta aquel momento o que su música era la de un principiante. Inexperto, autodidacto, poco disciplinado lo era tal vez, pero el auténtico Beethoven apuntaba ya en sus *Cantatas* compuestas a la muerte de José II (1790), los escritos con ocasión de la entronización de Leopoldo II (1790) y en el *Trío para instrumentos de cuerda en mi sostenido mayor,* conocido como *Op. 3* (1792). Por una fantástica casualidad, esta última obra se abrió camino hacia Inglaterra en 1793 gracias al abate Dobbeler capellán huésped del Elector. Aquella música satisfizo tanto al bueno de William Gardiner, de Leicester, que, cuando se desplazó a Londres, preguntó por otras composiciones de Beethoven, «pero sólo le informaron de que era un loco y de que su música era como él».

Muchas cosas que corresponden a la época de Bonn se han descubierto o han sido identificadas a través de publicaciones posteriores. Incluso cabe pensar que la primera idea de la *Sinfonía Coral* le vino aquí. Uno se maravilla viendo lo mucho que pudo componer en estos años. Un hombre que trabaja a diario en una orquesta, que es organista y que además tiene la pesada labor de enseñar, ha de sufrir un desgaste en su vitalidad que pocos compositores podrían soportar. Componer no es ningún pasatiempo ligero, que se pueda tomar y dejar a voluntad: es una exigencia tremendamente concentrada sobre la totalidad del ser de un compositor.

En el otoño de 1792 se había establecido un plan gracias al cual Beethoven podría acudir a Viena para recibir lecciones de Haydn, todo ello autorizado por el Elector, que le concedía un salario durante tal ausencia. Los asuntos públicos, sin embargo, no gozaban de la deseada estabilidad. Durante dos años la Revolución francesa había estado creando inquietud en Bonn. El ruido de los ejércitos franceses era ya perceptible. Los refugiados aristócratas acudían al cuitado Elector, quien, una y otra vez, intentaba deshacerse de ellos para mantener la neutralidad. Sus esfuerzos llegaron a ser frenéticos después de haberse declarado la guerra entre Austria y Francia (abril de 1792). En octubre de ese año un ejército revolucionario francés avanzaba hacia el Rin. Comenzaron a llegar de Coblenza refugiados alemanes; la gente de Bonn formó una guardia ciudadana, el tesorero se trasladó a Düsseldorf y el 31 de octubre el propio Elector huyó a Cléveris.

En medio de esta confusión Beethoven hizo sus maletas y se despidió de sus amigos, llevándose con él un libro de autógrafos en el que todos ellos habían estampado sus firmas. Las fechas nos muestran que los últimos a quienes visitó fueron los Breuning. Waldstein firmó el 29 de octubre y Eleonore von Breuning el primero de noviembre. Esta escribió unas palabras de Herder: «La amistad, lo mismo que lo bueno, crece como la sombra del atardecer, hasta que el sol de la vida se pone. Tu verdadera amiga, Eleonore von Breuning.»

El correo salía de Bonn para Viena a las seis. En la oscura madrugada del día 3 de noviembre Beethoven se puso en camino, junto con un compañero que bien pudo ser Libisch, el oboe. En Coblenza Beethoven anotó en su cuaderno de bolsillo que le había dado al postillón como propina un insignificante tálero, «ya que el chico condujo como el demonio a través del ejército perteneciente al ducado de Hesse, con el riesgo de ser apaleado». El ejército francés avanzaba hacia Maguncia y Limburgo. Viajar en tiempos de guerra es un asunto muy azaroso. Con prisas y entre sombras Beethoven inició un viaje del que nunca regresaría.

4. El gran mogol

Beethoven llegó a Viena, en fecha indeterminada, entre el 4 y el 10 de noviembre de 1792. A partir de aquel momento, la capital austríaca se convirtió en su hogar. En aquella época, la música estaba de moda en la mayoría de las grandes ciudades, y Viena se situaba muy por encima de las demás gracias a la brillantez de sus músicos profesionales, a la cultura de los entendidos y a la prodigalidad de aquellos principescos mecenas que rivalizaban en el mantenimiento de orquestas particulares y en la organización de sesiones de música de cámara. Si bien los conciertos públicos no abundaban, la ópera era una presencia constante y los conciertos privados en casa de los nobles constituían un campo ideal para hacer música y encontrar músicos. Podemos formarnos una idea de las oportunidades puestas a disposición de los compositores recordando que el oratorio *La Creación,* de Haydn, y la *Sinfonía «Heroica»,* de Beethoven, se estrenaron en privado, el uno en el Palacio de Schwarzenberg y la otra por la orquesta del Príncipe Lichnowsky.

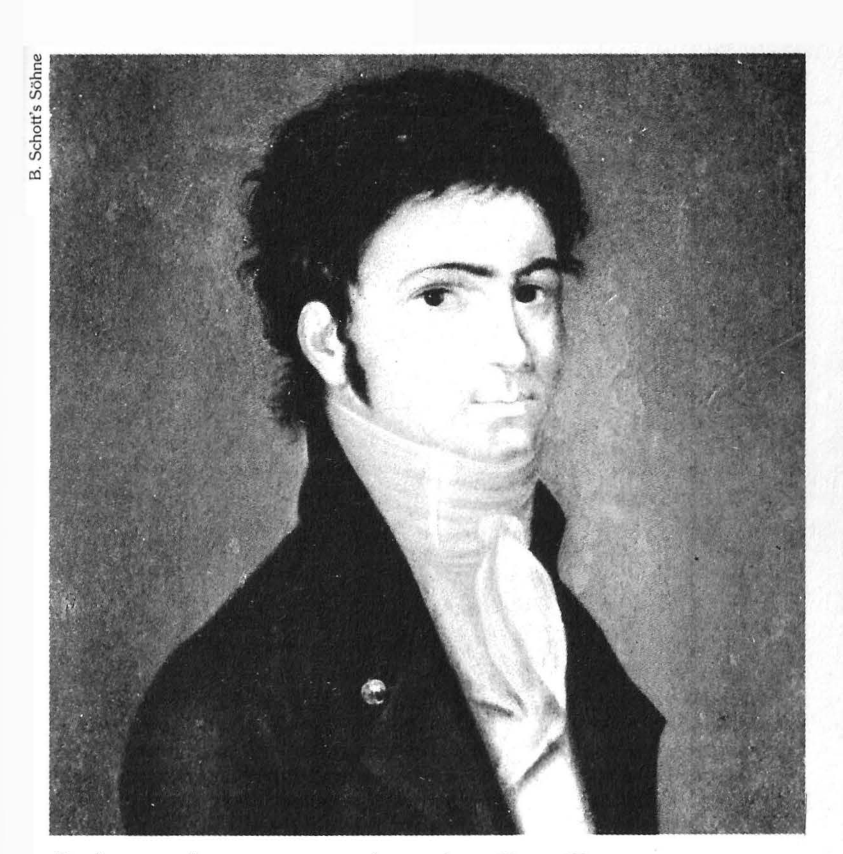
Así era el mundo en el que Beethoven se proponía desarrollar su carrera, dejando a su padre y a sus hermanos en Bonn, bien abastecidos —pensaba él— con la pensión del progenitor. Nada fue tal y como había sido planeado. Los cien ducados que Beethoven había calculado que ganaría en Viena no llegaron nunca a su manos. El 18 de diciembre, o sea dos días después de haber cumplido Beethoven veintidós años, su padre murió en Bonn. Luego se descubrió que Johann había cometido un desfalco (sin duda, para conseguir bebida) con aquella parte de dinero asignado al mantenimiento de Karl y del pequeño Johann. Los asuntos políticos fueron de mal en peor. Los movimientos del ejército revolucionario francés mantuvieron al pobre Elector Max Franz huyendo y regresando a la ciudad de Bonn y haciendo de su electorado una especie de nada entre dos platos. Su hacienda se hallaba comprometida. En junio de 1793 los pagos a Beethoven terminaron. En 1794 Max Franz abandonó Bonn, también para siempre, y en 1797 el electorado se incorporó a la República Francesa.

Para Beethoven la situación habría sido desesperada de no haber sido porque aquí, como antes en Bonn, los amigos apropiados llegaron en el momento oportuno. Alguien —probablemente el Elector Max Franz o el conde Von Waldstein— le había dado cartas de presentación valiosas, que le permitieron introducirse directamente en los mejores círculos de la sociedad. Estoy segura de que Haydn le echó también una mano, ya que él mismo había luchado contra la pobreza durante ocho años



Viena en tiempos de Mozart y Beethoven, según un grabado de Ziegler. Al fondo, la Pfarrkirche. Historisches Museum der Stadt Wien.

desastrosos. Si la anotación que vemos en la agenda de Beethoven —«Haydn, ocho *groschen*»— tiene algo que ver con una clase, hay que reconocer que el famoso compositor daba lecciones a su alumno por una miseria, ya que ocho *groschen* equivalen a otras tantas pesetas. También hay algo muy del estilo de Haydn en los alojamientos escogidos por Beethoven: primero un ático, luego una habitación en la planta de la misma casa en la que vivía el príncipe Lichnowsky. Sospecho que Haydn aconsejó a Beethoven que siguiera la misma política (¿o quizás era una estrategia?) utilizada por él cuarenta años atrás, cuando se infiltró bajo el mismo techo que el poeta Metastasio, asegurándose así un buen paradero y (más adelante) un valedor. Tales cosas eran posibles en la vieja Viena, ya que los grandes edificios eran palacios en el *bel étage* (planta noble), viviendas oficiales en el segundo piso, e iban perdiendo categoría a medida que se subía, de forma que cualquier pelagatos podía alquilar



Beethoven en los primeros años de su vida en Viena. Oleo anónimo.

una buhardilla. Una vez más, el encanto funcionó: al cabo de poco tiempo el príncipe Karl Lichnowsky hospedaba a Beethoven en su propia casa.

Para nosotros, Beethoven ha adquirido tal importancia como compositor que casi oscurece la visión del principio de su carrera. Pero durante sus primeros años en Viena se le apreciaba principalmente como artista ejecutante: un pianista de extraordinaria habilidad y osadía, un gigante de la improvisación y un profesor que pronto captó alumnos entre los más brillantes jóvenes de la profesión y las señoritas más elegantes de la *noblesse.* La tradición nos dice que ganó su reputación con una «soberbia interpretación del *Clave bien temperado,* de Bach», reputación que aumentó con la interpretación al piano de sus propias obras. Adquirióla también gracias a sus competiciones con pianistas de renombre, tales como Gelinek, Wölfl y Steibelt. Gelinek salió de una de

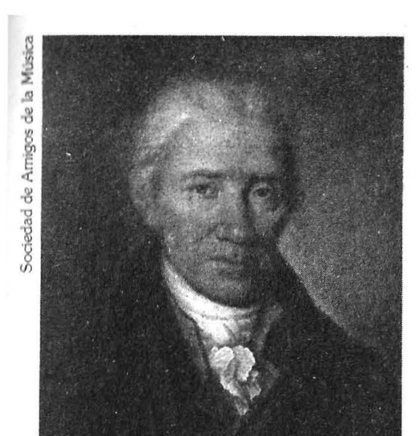
las pruebas completamente «desinflado» y, posteriormente, comentó: «[Beethoven] no es un hombre, sino un demonio. Toca de tal manera que nos llevará, a mí y a todos, al sepulcro. ¡Y cómo improvisa!». (De lo que se desprende que sus colegas pianistas debían de quererle muy poco.)

Tales cosas sólo servían para dar aliciente a su vida de joven que moraba, como un huésped de honor, en casa del príncipe Lichnowsky, disponiendo de un caballo y de un mozo a su servicio (¡del que se olvidó!), y con un sueldo de seiscientos *gulden* al año y tanta consideración hacia sus deseos que los criados tenían órdenes de atender sus llamadas antes que las del propio príncipe. Además, Lichnowsky ensayaba las obras de piano de Beethoven para demostrar que eran interpretables, y ponía a la disposición del huésped su cuarteto de cuerda, compuesto por excelentes profesionales.

El príncipe Lobkowitz, otro *magnifico* de la música y de la misma edad que Beethoven, llegó a ser también su íntimo amigo. El barón Van Swieten (amigo de Haydn y de Mozart), el conde Moritz Lichnowsky (hermano del príncipe) y el barón von Gleichenstein eran amigos personales y protectores suyos. El barón Zmeskall von Domanowecz, un pedante funcionario de la cancillería de la corte real de Hungría, tuvo que rendirse para siempre ante el hechizo personal de Beethoven, y se sentía encantado viéndose convertido en su hazmerreír y cortándole las plumas que usaban para escribir, ya que el maestro tenía torpes las manos para todo, salvo para la música. Los violinistas Schuppanzigh y Krumpholz, el pianista Hummel, Häring, Eppinger, el cantante Kiesewetter y el joven teólogo Amenda constituyeron un segundo círculo de fieles amigos, al que pronto se añadieron los amigos íntimos conseguidos durante su estancia en Bonn: Wegeler, Reicha, Stephan y Lorenz von Breuning. Ha habido pocos hombres que fueran tan ricos en amistades.

Mientras tanto, Beethoven seguía estudiando duramente. Al llegar a Viena había comenzado sus lecciones con Haydn, que continuaron durante más de un año. Haydn se mostró con su alumno más amable de lo que los biógrafos han estado dispuestos a admitir. Que las lecciones no tuvieran éxito y que las relaciones entre los dos hombres fueran tensas, apoya mi manifestación, ya que Beethoven raramente aceptaba compromisos con buen ánimo. Sabemos, por una carta del propio Beethoven, que Haydn se lo llevó, para una visita de larga duración, a la casa de campo del príncipe Esterházy, en Eisenstadt, a comienzos del verano de 1793, viaje sumamente útil para un hombre joven que se halla al comienzo de su carrera. Haydn deseaba también llevárselo a Inglaterra, pero el propósito se frustró y tuvo que marcharse, en enero de 1794, acompañado de Elssler como amanuense copista (¡cabe imaginar la clase de criado que habría sido Beethoven!) y dejando al músico libre para visitar abiertamente al famoso pedagogo Albrechtsberger, tal como había visitado ya, en secreto, a Schenk buscando una enseñanza más rigurosa.

Las clases con Albrechtsberger continuaron hasta 1795. Beethoven comenzó también a estudiar de forma intermitente con Salieri, el viejo rival de Mozart, del que tomó lecciones de composición vocal,



Sociedad de Amigos de la Música



Westermann Archiv



Westermann Archiv

Tres de los grandes maestros vieneses de Beethoven: Johann Albrechtsberger (arriba, a la izquierda), Johann B. Schenk (arriba, a la derecha) y el célebre Antonio Maria Salieri (abajo), que asesoró a Beethoven durante largos años y por cuyos conocimientos el genio de Bonn demostró siempre gran respeto. Grabado anónimo.

acento verbal, ritmo, metro, etc. Más tarde aprendió bastante, con Aloys Förster, sobre la composición de cuartetos.

Ferdinand Ries (hijo de Franz) fue alumno de Beethoven cuando era aún un muchacho. Conocía de primera mano lo que sucedió en estos primeros días y evocaba las relaciones entre Haydn, Albrechtsberger, Salieri y Beethoven de la manera siguiente:

«Les conocía bien a todos; los tres apreciaban mucho a Beethoven, pero coincidían en la apreciación de sus hábitos de estudio. Decían que Beethoven era tan obstinado y autosuficiente que no tendría más remedio que aprender muchas cosas mediante amargas experiencias, cosas que había rechazado cuando se le habían presentado como temas de estudio.»

Thayer añade: «Albrechtsberger y Salieri, especialmente, sostenían la citada opinión.» Haydn, el más grande, supo verlo con mayor profundidad.

Beethoven resultaba un alumno difícil. Era inevitable; su labor, aunque muy avanzada en algunos sentidos, iba bastante retrasada en otros, por motivo de su arbitraria formación en Bonn. Este defecto necesitaba corrección. La ingente cantidad de contrapunto elemental que tuvo que soportar antes de pasar hasta la fuga horrorizaría a un estudiante moderno, pero Beethoven no sólo lo necesitaba, sino que sabía que lo necesitaba. Aunque parezca increíble —tan increíble como Satanás reprobando el pecado— su queja contra Haydn consistió en que ¡las lecciones eran demasiado descuidadas!

¡No nos servirá de nada utilizar una máquina de afeitar para cortar leña! Haydn era un gran compositor, no un pedagogo. El error consistió en suponer que Haydn podría dar a la rígida técnica de Beethoven el duro martilleo que necesitaba para convertirse en una dócil herramienta. Pero en el tema de la composición libre es posible que sus alumnos compongan por su cuenta. Juzgando con este criterio tuvo un brillante éxito con el «Gran Mogol», como llamaba a Beethoven. Pero Beethoven se oponía rotundamente que le llamaran alumno de Haydn. «Aunque recibí algunas lecciones de Haydn, no aprendí nada de él», decía.

En realidad, le debía mucho. Cualquiera que compare las composiciones de ambos puede verlo. Si en cuanto a la forma y al estilo la música primitiva de Beethoven seguía a Mozart como modelo, Haydn fue el punto de partida para algunos de sus más audaces rasgos armónicos, incluso en su obra más madura. Se ha escrito demasiado sobre las diferencias y demasiado poco sobre la deuda existente entre los dos hombres. Admitamos que Beethoven era impaciente y que desconfiaba del consejo de Haydn en cuanto a asuntos de publicación; admitamos que Haydn se sentía autosatisfecho y que le ofendía la arrogancia de Beethoven: pero ¿qué vale todo esto cuando en un par de anécdotas cristaliza lo peor y lo mejor de la cuestión?

La primera se refiere al encuentro de Haydn (cuyo oratorio *La Creación* aún no había cedido un adarme de su éxito) con Beethoven, poco después de que éste hubiese estrenado su ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*. Haydn le abordó para decirle: «Escuché ayer su ballet y me gustó mucho.» Beethoven replicó: «¡Por Dios, papá,[2] es usted muy amable! ¡Pero está muy lejos de ser una *Creación!*» Haydn, sorprendido y casi ofendido por la respuesta, dijo después de una breve pausa: «Es verdad: no es una *Creación* ni creo que llegue a serlo nunca.» (El lance resulta más gracioso si se sabe alemán y se conoce el guión de *Prometeo*.)

La otra anécdota data de 1808, momento en que la historia nos muestra juntos, por última vez, a Haydn y a Beethoven. Haydn, viejo y desvalido, había sido llevado a la universidad para asistir a una representación de gala de *La Creación*. Sumamente conmovido por la música y por la manera como se la acogía, Haydn, después de la primera parte, fue llevado al exterior en una silla de ruedas. Los nobles se apretujaban a su alrededor prodigando elogios y saludos. Beethoven acudió entre ellos, se



Beethoven al piano, con sus amigos el barón Van Swieten, el príncipe Lichnowsky, el príncipe Lobkowitz y Karl Czerny.

agachó y besó fervorosamente la mano y la frente de Haydn. Era ya lo bastante grande como para poder sentirse humilde.

Humildad, sin embargo, es la última característica que se le podría aplicar al Beethoven de 1792 a 1800. Era más bien, como Lucifer, un hijo de la mañana, exultante gracias a su poder. ¡Y qué amanecer! El mundo tenía otra vez aquella apariencia de recién hecho. La democracia y sus ideales subían en Francia como una pleamar y el joven Napoleón ascendía como el caudillo más grande del milenio. Beethoven lo contemplaba, sabiendo que él mismo poseía capacidad suficiente como para vencer al mundo. Su interés se intensificó cuando el general Bernadotte

llegó a Viena en 1798; llegó a trabar con él una íntima relación. Los ideales nobles siempre le habían atraído: ahora el *poder* se convirtió en su credo dominante. Por mucha zumba que le eche, tal es la verdad que queda detrás de las palabras dirigidas a Zmeskall en una carta (1798): «¡Váyase usted al diablo! Me niego a escuchar cualquier opinión suya sobre puntos de vista morales. El poder no es sólo el principio moral de los que superan a los demás, sino también el mío; y si usted comienza de nuevo a dar la lata en el mismo sentido, hoy mismo le incordiaré hasta lograr que opine que todo lo que yo hago es bueno y merecedor de elogio.»

Indiscutiblemente, el comportamiento de Beethoven por aquella época no era del todo correcto. Su moralidad del poder le llevó a discutir con sus verdaderos amigos, a ser grosero con sus protectores, y si las conclusiones de los médicos son fiables, a una relajación en la moral sexual que, más tarde, le aportaría su justo castigo. Ya en 1796 escribió a su hermano Johann: «Espero que gozarás cada vez más de tu vida en Viena. Pero ten cuidado, ya que hay toda una pandilla de mujeres de mala vida.» ¿Le ocurría a Beethoven lo del gato escaldado, que huye del agua fría?

Sus hermanos habían acudido a Viena en 1795, después de la caída de Bonn. El no se avergonzaba de reconocerles públicamente, a pesar de sus éxitos en sociedad, y les ayudó económicamente hasta que ambos estuvieron en condiciones de ganarse la vida: Karl como cajero en la Staatsschuldenkasse y Johann como boticario.

También hay que decir que en su falta de consideración hacia el príncipe Lichnowsky había más discernimiento del que parece a primera vista. Después de la servidumbre con librea como músico de la orquesta de Bonn, constituía una vertiginosa emancipación el haber pasado a ser el huésped libre de un palacio. Pero aun aquí había reglas. Wegeler cuenta que el príncipe había fijado la hora de la cena para las cuatro de la tarde. «Ahora —decía Beethoven— se pretende que esté en casa cada día a las tres y media, que vista la mejor ropa, que me cuide la barba, etc. ¡No lo puedo aguantar!»

Wegeler opina que era, meramente, terquedad. Pero Beethoven tenía razón. El horario y los momentos de un artista creador no siguen el reloj. Si bien para el príncipe Lichnowsky y para sus acompañantes la puntualidad suponía la piedra angular de su código, para la posteridad una sola obra de Beethoven tiene más importancia que todas las cenas que despacharon juntos.

A medida que crecía el poder creador de Beethoven, aumentaba en él su deseo de tener un hogar propio. Siempre estaba enamorado de alguna hermosa muchacha, pero ello venía ocurriendo desde los días de Bonn, como bien sabían sus amigos. Sin embargo, en 1795 sus sentimientos hacia Magdalena Willmann, una cantante encantadora, resultaron tan serios para él que llegó a formular una declaración de amor. Ella le rechazó porque «es feo y está medio loco.» Su decepción no duró mucho. El proyectado hogar para una pareja se convirtió en una vivienda independiente para él solo. El trabajo seguía su ritmo normal. Beethoven se presentó públicamente en Viena, en el Burgtheater, con su propio

Concierto de piano en si bemol mayor, Op. 19 (fue un concierto benéfico para la ayuda de las viudas de los componentes de la Tonkünstler-Gesellschaft), y en 1796 dio una gira de conciertos por Praga y Berlín, con la posible inclusión de Dresde y Leipzig. El 21 de junio asistió a la reunión de la Singakademie de Berlín. «Cantaron para él un coral, las tres primeras partes de la misa [de Fasch dieciséis partes] y las seis primeras del *Salmo 119.* A continuación él se sentó al piano y tocó una improvisación sobre el tema de la última fuga.» Causó una impresión abrumadora en los asistentes, que le abrazaban, llorando. Él estaba disgustado. «No es eso lo que desean los artistas. ¡Queremos ser aclamados!», le diría más tarde a Bettina von Arnim.

Beethoven, en el cenit de su poder como pianista, dio su primer concierto público en Viena el 2 de abril de 1800 y proyectó giras extensas y triunfantes. Se habían publicado ya varias de sus composiciones. Entre las obras más conocidas compuestas hasta aquel momento figuraban la *Sinfonía n.º 1 en do mayor*; dos *Conciertos* de piano *(do mayor y si bemol mayor)*; los tres *Tríos para piano, Op. 1*; tres *Sonatas para piano, Op. 2*; dos *Sonatas para piano y violoncelo, Op. 5*; las *Sonatas para piano, Op. 7, 10, 13, 14*; las *Sonatas para piano y violín, Op. 12*; los *Tríos para cuerda, Op. 3, 8, 9*; la famosa canción *Adelaida;* la escena *Ah! perfido,* y una colección de cosas de menor importancia. Tales obras parecieron muy atrevidas a sus contemporáneos; para nosotros resultan encantadoras, con rasgos típicos de aquel compositor que llegaría a ser posteriormente. Forman un grupo bastante homogéneo en su estilo, que los críticos han dado en clasificar como pertenecientes a la que llaman su primera época. A pesar de su belleza, no le hubieran dado a Beethoven, por sí mismas, el rango supremo que ostenta. De haber muerto a los treinta años, de haber llevado a cabo su propósito de convertirse en un virtuoso itinerante, jamás habría alcanzado su grandeza. La composición es un arte celoso, que exige del hombre toda su energía. En la vida de un virtuoso, la lealtad queda repartida. Beethoven pudo haber sido un Liszt. Escapó de aquel destino por medio de lo que, por aquel entonces, pareció ser el mayor desastre de su vida.

5. El más infeliz de los hombres

Tal vez el calendario sea un convencionalismo, pero en la transición de un siglo a otro hay algo decisivo que sugiere el paso del Rubicón. Nunca fue tan acertado lo dicho como en el cambio del siglo XVIII al XIX, transición tan marcada que podría haber sido como un istmo entre dos mundos. Extrañamente —o tal vez no tan extrañamente, considerando hasta qué punto Beethoven era una personificación de su tiempo— esta transición sincronizaba con un gran cambio en su propia vida interior.

Hasta finales del siglo XVIII el joven genio había sido arrogante, consciente de su poder, con un carácter turbulento que cabalgaba sobre los vientos de libertad, igualdad y fraternidad que habían barrido las viejas clases y los credos en Francia, si bien, hasta aquel momento, sus composiciones no habían sido más que bellas consumaciones de los ideales del siglo XVIII. Contemplándole en 1799, los amigos de Beethoven podían pensar, acertadamente, que carecía de preocupaciones y que sólo le cabía esperar el éxito que le aportaría el futuro. Económicamente, gozaba de seguridad; el príncipe Lichnowsky había apartado para él una suma fija de seiscientos florines, a fin de que la pudiese retirar en tanto no llegara a ocupar una posición oficial digna de él; sus composiciones le significaban una buena fuente de ingresos y tenía más encargos de los que podía llevar a cabo; su prestigio como pianista solista había alcanzado el cenit y su gran círculo de protectores aristócratas, de estudiantes y de amigos íntimos le abría las puertas de la mejor sociedad de Viena. Su hermano había superado, con feliz resultado, una severa enfermedad; la salud del propio Beethoven, no muy buena en el pasado, había mejorado mucho, e incluso su corazón, lastimado hacía seis meses, se había recuperado ya del rechazo de la señorita Willmann.

Realmente, mientras el calendario saltaba de 1799 a 1800 Beethoven pasó el Rubicón que le separaba para siempre de su esperada vida como profesional virtuoso del piano y cerraba la obra creadora de su «primer periodo». Hacía ya dos años que un horrible fantasma se alojaba en su mente, temor que ya nunca le abandonaría; era un desastre que avanzaba hacia él tan implacable como la estatua del Comendador hacia Don Juan, y se sentía impotente para rehuirlo. El, Beethoven, que consideraba su oído como su «más noble facultad», ¡se estaba volviendo sordo! Era algo espantoso, una catástrofe impensable. Al comienzo se trataba de una sordera ligera, que podía pasar como distracción a los ojos de los demás. Pero en 1800 se había incrementado de tal forma que Beethoven eludía las reuniones sociales a causa del inquietante temor

de que los demás lo advirtieran. En el verano de 1801 se dio cuenta de que no tenía ninguna probabilidad de curación y que, por lo tanto, su vida como pianista profesional estaba totalmente arruinada. Era una agonía mental más pronunciada si cabe por el hecho de sufrirla en silencio. Solamente confió algunas señales de su tormento a Amenda y a Wegeler. El 1 de julio, en una carta a Amenda, escribía:

«Cuántas veces quisiera tenerte aquí, ya que tu B[eethoven] está llevando una triste vida, en desacuerdo con la naturaleza y su Creador. Son muchas las veces que le he maldecido por haber sometido a sus criaturas a toda clase de riesgos, de forma que la flor más bella se ve frecuentemente pisoteada y destruida. Déjame decirte que mi bien más preciado, *mi oído,* se ha deteriorado muchísimo.»

En esta carta, a pesar de su aflicción, habla todavía el arrogante Beethoven de siempre, el que se refiere a sus amigos como «instrumentos que toco cuando me place».

Sin embargo, durante todo el tiempo y por debajo de este orgullo luciferino, se iba desarrollando un cambio espiritual profundo. A medida que iba fallando el oído externo, su oído «interior» se afinaba. Notaba que tenía algo por lo que vivir, aunque jamás volviera a tocar una nota en público. Si alguna vez había buscado inspiración para su música en la poesía, ahora comenzaba a descubrir el acceso a estos insondables manantiales de eternidad a los que sólo pueden llegar los más grandes. Se pueden apreciar algunas etapas de esta tremenda lucha en dos cartas dirigidas a Wegeler, escritas en el mismo año (1801). En la del 29 de junio decía:

«Tengo que confesar que llevo una vida miserable. Hace casi dos años que he dejado de atender cualquier compromiso social, por la única razón de que me resulta imposible admitir, de cara a los demás, que soy sordo. Si tuviera cualquier otra profesión, tal vez podría hacer frente a mi enfermedad; pero, en la mía, es un terrible impedimento. Y si mis enemigos, que no me faltan, se enteraran ¿qué dirían de esto? Ya he maldecido a mi Creador, he maldecido mi existencia. Plutarco me ha mostrado el camino de la resignación. Si ello es posible, retaré mi destino, aunque creo que mientras viva pasaré por momentos en los que me sentiré la más infeliz de todas las criaturas de Dios. Te ruego que no digas nada a nadie de mi situación, ni tan siquiera a *Lorchen* [Eleonore von Breuning]... Vivo entregado a mi música; apenas he acabado una composición, cuando ya comienzo otra. Con mi actual rapidez a la hora de componer, produzco frecuentemente tres o cuatro obras al mismo tiempo.»

Luego, el 16 de noviembre, Beethoven escribía de nuevo a Wegeler:

«Ahora estoy llevando una vida más placentera, ya que frecuento a mis compañeros con mayor asiduidad. Te resultaría difícil creer lo vacía,



Giulietta Guicciardi, alumna de Beethoven y uno de sus tormentosos y frustrados amores. Beethovenhaus, Bonn.

lo triste que ha sido mi vida durante estos dos últimos años. El mal de mi oído me seguía por todas partes como un fantasma; había dejado de lado toda sociedad humana. Me comportaba como un misántropo, aunque estoy muy lejos de serlo. Este cambio se ha producido gracias a una joven encantadora, que me ama y a la que amo. Por fin estoy disfrutando de algunos momentos alegres después de dos años; y por primera vez me doy cuenta de que la vida conyugal podría aportarme la felicidad. Desgraciadamente no es de mi clase y, por el momento, no podría casarme con ella... De no haber sido por mi sordera hace ya tiempo que hubiese viajado por medio mundo; es algo que tengo que hacer... No te imagines que sería feliz viviendo contigo en Bonn. Porque, ¿qué encontraría allí que me hiciera sentirme más feliz? Incluso tu ansiedad me haría daño. Vería tu cara a cada momento expresando pena y eso me haría más desgraciado... ¡Oh si pudiera librarme de todo esto abrazaría al mundo entero! Siento que mi juventud está empezando ahora, porque ¿acaso no fui siempre un hombre enfermizo? Desde hace un tiempo mi fuerza física se ha ido incrementando más y más y, con ello, también mis



Acuarela que representa la localidad de Heiligenstadt. En ella Beethoven buscó alivio a su sordera, y escribió el célebre testamento. Museo Histórico, Viena.

poderes mentales. Cada día me aproximo más al objetivo presentido, pero que no acierto a describir. Y es sólo con esta condición como tu Beethoven puede vivir. No puede haber descanso. Si consiguiera liberarme al menos en parte de mi aflicción, entonces acudiría a ti como un hombre completo y maduro y renovaría contigo nuestros viejos sentimientos de amistad. Me hallarías tan feliz como el Destino haya dispuesto que lo sea en esta tierra; no estoy dispuesto a ser desgraciado —no, esto no lo podría soportar— y agarraré al Destino por el cuello; desde luego, no me doblegará ni me aplastará totalmente. ¡Oh! ¡sería tan maravilloso vivir mil vidas!»

«¡Sería tan maravilloso vivir...!» Cuando Beethoven grita estas palabras el grito halla eco en un poeta que, un siglo más tarde, las pone en boca de una mujer. «Si, la vida es tan dulce», dice Pervaneh en el *Hassan*, de Flecker, y lo dice incluso más allá de la muerte, porque ama.

Beethoven no nos dio el nombre de la enamorada. Seguimos ignorándolo hoy, pero las posibilidades apuntan hacia una muchacha

encantadora, de diecisiete años, Giulietta Guicciardi, de noble cuna y prima de las jóvenes condesas Josephine y Therese von Brunswick, que eran alumnas de Beethoven. Giulietta también tomó clases con él. Aun siendo la última en llegar, fue la primera de esta bella trilogía en conquistar el corazón del maestro. Al igual que la Julieta de Shakespeare, era tan capaz de inflamarse con un romance, como de contagiárselo fácilmente a otro; podría haber sido la heroína de las famosas cartas de amor de Beethoven, pero haciendo un balance de los hechos, parece que hay que situar estas cartas seis años más tarde en su vida. Cabría hacer una posible alegación en favor de Giulietta. El hecho de que Beethoven le hubiese dedicado inicialmente el *Rondó en sol* para cogerlo después, regalárselo a la condesa Lichnowsky y darle a cambio a Giulietta la sonata llamada «*Claro de luna*», no demuestra nada en ningún sentido. Beethoven pudo haber pensado que la sonata era más apropiada que el rondó, si el punto de vista defendido por Thayer es correcto en el sentido de que la sonata estaba basada en el poema *Die Beterin*, de Seume; en él una joven se arrodilla ante el altar mayor para rezar. ¡Giulietta, que era una moza descarada, debió parecerle la encarnación de la candidez! Por otra parte, aunque el *Cuarteto para cuerda en fa mayor, Op. 18, n.º 1*, fue acabado en su forma original a finales de junio de 1799 (fecha en la que es posible que Giulietta no hubiese llegado aún a Viena), vale la pena recordar que Beethoven le dijo a Amenda que el movimiento lento estaba basado en la escena de la tumba de *Romeo y Julieta*.

Sea cual fuere el curso de los asuntos amorosos de Beethoven durante el invierno de 1801 y el verano de 1802, parece que soplaron para él nuevos vientos de esperanza relativos a su salud. Cambió de médico y el nuevo, el doctor Schmidt, le ordenó que protegiera su oído viviendo en un retiro campestre, en Heiligenstadt. Era entonces un pueblo encantador, situado en las afueras de Viena, con una vista del Danubio y los prados que lo rodean, y de los lejanos Cárpatos. Allí entró Beethoven en un retiro físico, mientras su espíritu daba vueltas a alguno de los más felices y lúcidos trabajos de su vida, quizás como refugio de las duras realidades materiales. Pero el verano no le aportó mejoría alguna y la esperanza murió en su interior. Y un nuevo golpe: finalmente había sido dispuesto el matrimonio de Giulietta con el conde Gallenberg, un hombre de su misma clase. No cabía esperar mucho más de una muchacha como Giulietta, pero su comportamiento hirió amargamente a Beethoven. Fue una piedra que añadir al fardo de tristeza que estuvo a punto de llevarle al sepulcro aquel otoño. Fuere porque estaba tan enfermo que preveía su cercana muerte, fuere porque no hubiese vencido aún la tentación de suicidarse —eso nunca lo sabremos—, el caso es que el 6 de octubre escribió el llamado «Testamento de Heiligenstadt», documento destinado a sus hermanos y redactado cuando pensaba que su muerte estaba próxima. Cada frase vibra con profundo sentimiento:

«¡Oh, compañeros que me consideráis antipático, arisco y misántropo, qué injustos sois conmigo! Ignoráis la razón secreta que me induce a mostrarme de esta forma. Desde mi infancia mi corazón y mi pensamien-

to se sintieron inclinados hacia los tiernos sentimientos de la bondad; siempre me sentí en disposición de acometer grandes acciones. Pero pensad, por un momento, que durante seis años me he sentido afligido por una enfermedad incurable, que se ha visto agravada por la intromisión de médicos incompetentes. Año tras año mis esperanzas de curación han quedado gradualmente desvanecidas y, finalmente, me he visto forzado a aceptar la perspectiva de una *enfermedad permanente*... Mi infortunio me duele doblemente, ya que por su causa soy mal comprendido. Para mí ya no existe distracción en la sociedad humana, ni conversaciones delicadas, ni confidencias mutuas. Debo vivir solo, y si aparezco en sociedad lo hago únicamente cuando la necesidad me lo exige. Debo vivir como un proscrito... Estaba a punto de poner fin a mi vida. Lo único que me retuvo fue mi arte. Verdaderamente, no me parecía posible dejar este mundo antes de haber producido todas las obras que me sentía urgido a componer; y así me he arrastrado por esta miserable existencia... *Patience,* ésa es la virtud (dicen) que debo escoger como guía; ahora que la poseo, espero persistir en mi resolución de aguantar hasta el final, hasta que la Parca inexorable se decida a cortar el hilo; puede que mi condición mejore, puede que no; sea como fuere, hoy por hoy estoy resignado. A la temprana edad de veintiocho años me vi obligado a ser filósofo, cosa nada fácil, ya que, en verdad, es más difícil para un artista que para cualquier otra persona. Dios todopoderoso que ves en lo más íntimo de mi alma, que ves a través de mi corazón, sabes que rebosa de amor hacia la humanidad y de deseo de hacer el bien.»

Después de hacer unos encargos a sus hermanos, prosigue:

«Mi deseo es que tengáis una mejor y más despreocupada existencia que la que yo he tenido. Estimulad a vuestros hijos a ser virtuosos, ya que solamente la virtud puede hacer al hombre feliz. El dinero no lo logra. Lo digo por propia experiencia. Fue la virtud la que me sostuvo en mi miseria. Gracias a ella, y también a mi arte, no puse fin a mi vida mediante el suicidio. Adiós, y amaos el uno al otro... Gozosamente voy al encuentro de la muerte. Si viniera antes de darme la oportunidad de desarrollar plenamente mis dotes artísticas, aun teniendo en cuenta mi duro destino, vendría demasiado pronto y, sin duda, me gustaría posponer su llegada. Aun así, estaría contento, ya que ¿acaso no me libraría de una condición de sufrimiento continuo?»

Cuatro días más tarde, cuando estaba a punto de salir de Heiligenstadt hacia Viena, añadió como posdata el grito más desgarrador:

«Heiligenstadt, 10 de octubre de 1802... Así me despido de vosotros, y, lo que es más, bastante tristemente. Sí, la esperanza que deseaba, la esperanza que traje conmigo de curarme parcialmente al menos... ahora debo abandonarla del todo. Tal como las hojas del otoño se marchitan y caen... esa esperanza se ha marchitado en mí. Parto de aquí casi en las mismas condiciones en las que llegué: hasta ese gran coraje —el que a

menudo me ha inspirado en los brillantes días del verano— ha desaparecido. ¡Oh, Providencia! ¡Concédeme un día de puro gozo! ¡Hace tanto tiempo que el eco verdadero del gozo interior no suena para mí! ¡Oh, cuándo, cuándo, Dios todopoderoso, podré oír! ¡Cuándo podré escuchar de nuevo este eco en el templo de la naturaleza y en contacto con la humanidad! ¿Nunca? ¡No! ¡Oh, sería demasiado difícil!»

El desastre era tan completo como en cualquier tragedia griega. Y si los biógrafos no se equivocan cuando creen que la sordera de Beethoven fue el resultado de la sífilis, entonces se cumplió una vez más la función de Némesis.[3] Pero había algo en él que trascendía la ética de Esquilo y de Sófocles, algo que le situaba junto al ciego Homero y junto a Virgilio, cuyos elevados pensamientos captaban y reflejaban «el resplandor de algún misterioso y no amanecido día». Al igual que ellos, podía pasar a través de la tragedia para alcanzar el gran conocimiento del más allá, de aquel lugar en el que nacimiento y muerte, felicidad y pesadumbre no son más que diferentes caras de una misma áurea moneda de la vida, acuñada por Dios en la eternidad.

Beethoven había caminado por los prados de Heiligenstadt y su mente habría vagado por los campos Elíseos de la música, antes de entrar en la crisis de su negra tristeza. Era un verdadero descenso al valle de las sombras de la muerte. Pero justo antes de que el camino iniciara su descenso, había visto —como pasa a veces en regiones montañosas, a través del cercano abismo y entre cordilleras interpuestas, cuando se capta la visión radiante de unas lejanas montañas en el horizonte— la felicidad. Nos ha dejado esa visión en los pasajes de su *Sinfonía en re mayor,* que prefiguran la *Sinfonía Coral* que había de venir. Pudo tener esta visión porque, como dijo uno de sus biógrafos, «siempre había llevado alta la cabeza, incluso en pleno sufrimiento».

Beethoven había entrado en el siglo XIX, como compositor, con su *Sinfonía en do mayor.* Hacia finales de 1800 había compuesto un ballet que ha de ser considerado en relación con su labor sinfónica, aunque son pocos los biógrafos que se han dado cuenta de todo cuanto va implicado en *Las criaturas de Prometeo.* Aquí,como en el oratorio *Christus am Ölberge (Cristo en el Monte de los Olivos),* Beethoven se ocupó del tema de un benéfico salvador de la humanidad. *Prometeo* fue el punto que señaló un giro en su carrera. Su viejo estilo ya no le satisfacía. Beethoven no era un creyente a la manera convencional; su mente, sin embargo, se afanaba por penetrar en los misterios más profundos del universo y, al mismo tiempo, se daba cuenta de la misión interior que tenía que completar. El músico ha de liberar a la humanidad de su tristeza. Durante las últimas semanas pasadas en Heiligenstadt, Beethoven cayó hasta la sima más profunda de sus pesares. Pero es en la oscuridad de la noche, no a plena luz del día, cuando se ven las estrellas. Rodeado por sus problemas más sombríos, Beethoven aprendió a contemplar a Dios cara a cara. Los esfuerzos, aunque ahora desarrollados en un plano ascendente, no acabaron con rapidez. Beethoven regresó a Viena aquel invierno y reemprendió su trabajo con ruda energía y con un

humor sombrío, en el que estaba ausente la felicidad. Interiormente, no obstante, se sentiría iluminado por tremendos destellos de exaltación, ya que uno de sus más grandes trabajos, la *Sinfonía «Heroica»*, comenzaba a ser una realidad.

El 5 de abril de 1803 Beethoven organizó en el Theater an der Wien un concierto con composiciones propias. El programa contenía las *Sinfonías Primera y Segunda*, el *Concierto de piano en do menor* (con el propio Beethoven de solista) y el estreno del oratorio *Christus am Ölberge*. Los ensayos fueron una tortura. Empezaron a las ocho de la mañana; a las dos y media todo el mundo estaba exhausto e irritado. De no haber sido por el querido y buen príncipe Lichnowsky (al que aprendemos a amar a medida que lo vemos, silencioso, contemplando a Beethoven, actuando como una providencia desinteresada), el día hubiera sido un fracaso. Acudió, gentilmente, con cestas de pan y mantequilla, con carne y vino, dando de comer a los hombres hambrientos y persuadiéndoles para que siguieran ensayando. A pesar de todo, el oratorio no tuvo mucho éxito. Por una vez, el instinto popular acertó: Beethoven había juzgado mal su estilo, como él mismo admitió posteriormente. Su tratamiento de la música para Jesucristo era demasiado moderno; en otras palabras, demasiado profano y teatral.

No está muy claro si la oferta que Beethoven recibió de Schikaneder (el viejo empresario de Mozart) para componer una ópera fue anterior o posterior al estreno del oratorio, pero —por gracioso que parezca— circuló el rumor de que Beethoven sería un buen compositor de ópera, ya que su oratorio había resultado demasiado teatral. Sin embargo, el proyecto quedó sólo en palabras, por el momento, y Beethoven pasó el verano en Baden y Unter-Döbling, trabajando de firme en la *Sinfonía «Heroica»*. La primera sugerencia de una sinfonía sobre Napoleón le vino de Bernadotte en 1798, cuando Bonaparte era aún primer cónsul. Era la época en que suscitaba la admiración de Beethoven, quien le comparaba con los cónsules romanos. Hizo una fusión de este ideal con su propia creencia del músico como héroe y benefactor de la humanidad. El resultado fue una sinfonía de tanta importancia, que debemos dejar su análisis para más adelante, si bien podemos anticipar aquí que en ella la vida fue elevada a un esplendor y un poder desconocidos hasta entonces en la música, y que la *«Heroica»* pasó a ser la Sinfonía de Beethoven, incluso después de que las estupendas *Sinfonías Quinta y Séptima* hubiesen lanzado sus radiantes destellos. Pero, de buenas a primeras, la *«Heroica»* no gustó; era demasiado nueva, extraña, difícil y original en sus efectos, según dijeron los críticos. Aunque el fiel círculo de ricos aficionados la apoyó. El príncipe Lobkowitz compró, lo que le honra eternamente, los derechos de ejecución no para un año, como era lo habitual, sino para varios, de forma que cuando recibió la visita del príncipe Luis Fernando de Prusia pudo agasajarle con su audición.

El príncipe la escuchó con tensa atención, que crecía por momentos. Al acabar la ejecución demostró lo admirado que estaba requiriendo el favor de una repetición inmediata; los músicos hicieron una pausa de una hora y como el tiempo de que disponía el príncipe era demasiado

corto para admitir un nuevo concierto, no hubo segundas partes. La magnífica impresión que causó la música fue general y se reconoció, por fin, su elevado contenido.

¡Afortunado Luis Fernando!

Al parecer, lo narrado ocurrió en 1804, año en el que Stephan von Breuning y Beethoven decidieron, en mayo, compartir sus alojamientos. Beethoven se hallaba ya en una situación muy tensa cuando llegó su alumno Ries y le trajo la noticia de que Napoleón se había proclamado emperador. Beethoven, lleno de ira, explotó, gritando: «¿Así pues, también él es un ser humano ordinario? También él pisoteará ahora los derechos del hombre y será indulgente con sus propias ambiciones. ¡Se elevará por encima de los demás, será un tirano!» (Esto es, exactamente, lo que pasó.) «Beethoven —prosigue Ries— acudió a la mesa, cogió por arriba la página del título [en la parte superior llevaba el nombre de "Buonaparte" y en la inferior el de "Luigi van Beethoven"] la rompió en dos y la tiró al suelo», separándose de esta forma y para siempre de Bonaparte.

La ira siempre era perjudicial para Beethoven. Ahora enfermó seriamente. Breuning le cuidaba con devoción, y cuando después de varias semanas la tensión cedió un poco, los dos estaban tan deshechos que un día, a principios de julio, pelearon violentamente y Beethoven se marchó para Baden y Döbling. En este asunto Breuning, que no Beethoven, resultó ser el héroe, dado que no emitió ningún reproche. Beethoven debió de ser un paciente insoportable. Cabe deducirlo por lo que Breuning dice —y por lo que no dice— en su carta del 13 de noviembre, dirigida al doctor Wegeler:

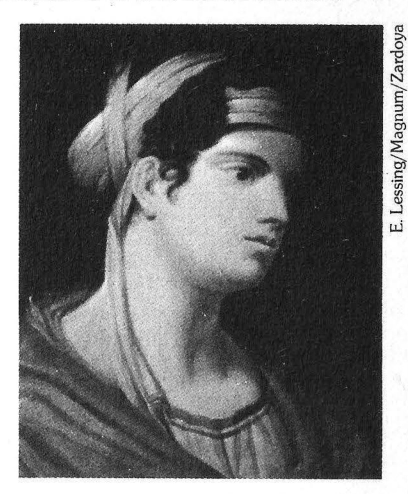
«El, que ha sido amigo mío desde la juventud, tiene mucha culpa de que me vea obligado a no pensar en los ausentes. No puedes imaginarte, mi querido Wegeler, qué indescriptible, e incluso podría decir qué temible, efecto ejerce sobre él la pérdida gradual del oído. Piensa en lo que significa tal sensación de desagrado en una persona de carácter tan violento; añade a esto su reserva, su falta de confianza, muchas veces incluso hacia sus propios amigos en asuntos que no admiten indecisiones. Mayormente, sólo con alguna ocasional excepción, cuando da paso libre a sus sentimientos la discusión con él llega a exigir tan gran esfuerzo que resulta casi imposible confiar en uno mismo. La preocupación y el tener que cuidar de él me han fatigado muy seriamente. Ahora vuelve a estar completamente bien.»

La discusión tipificaba lo peor de Beethoven; la reconciliación, lo mejor de él. Era lo suficientemente grande para reconocer que podía equivocarse y lo suficientmente noble para humillarse pidiendo perdón. Algunos biógrafos piensan que a veces se culpaba demasiado, pero él conocía mejor que los demás la profundidad del mal que tenía que sanar. Beethoven raramente perdía un amigo.

También cabe decir que eran escasos los momentos en que no andaba enamorado. La brillante estrella de este año era la condesa



Westermann Archiv



E. Lessing/Magnum/Zardoya

Las hermanas Josephine y Therese von Brunswick. La primera fue, tal vez, la destinataria de la famosa Carta a la Amada Inmortal.

Josephine von Deym, a la que ya hemos mencionado como hermana de Therese von Brunswick y prima de Giulietta Guicciardi. Josephine se había casado contra su voluntad, siendo aún una adolescente, con un hombre que le doblaba la edad. El marido murió a finales de 1803 convirtiéndola en una viuda joven, delicada, madre de cuatro hijos, con una salud frágil y preocupaciones financieras para las cuales carecía de capacidad resolutiva. Durante los primeros meses de su viudez, Therese (que amaba apasionadamente a Josephine) estuvo a su lado e intentó ayudarla cuidando de sus hijos y pasando en el campo el verano de 1804. Casualmente o no, Beethoven se aposentó cerca de allí y vio muy a menudo a la encantadora y exótica Josephine. Nadie puede decir, con certeza, cuáles fueron los pensamientos que inquietaron sus corazones, pero contemplando los hechos desde un punto de vista femenino podría muy bien ser que Beethoven hubiese sido la causa real de la tensión entre Therese y Josephine. Ambas se sintieron poderosamente atraídas por el músico; él, en justa correspondencia, se sentía atraído por las hermanas, si bien Josephine (que poseía un encanto y una finura superiores) ocupaba el primer puesto. Therese, mientras tanto, experimentaba un dolor doble: verse separada del amor de Josephine por culpa de Beethoven y del amor de Beethoven por culpa de Josephine. La situación llegó a un punto límite durante el verano de este 1804.

«Siento aún toda la amargura, el dolor y la desesperación que se apoderaron de mí —escribió Therese— cuando, después de varios intentos [de vivir juntas], me dijo por última vez que no podía seguir con ella, que era un peso para ella, que no la dejaba avanzar en su camino y que, en su estado enfermizo, con cuatro niños que cuidar, le resultaba imposi-

ble ejercer sobre mí la influencia que ella quería... Me fui y pensé que me había separado de ella para siempre.»

Josephine sabía que Therese era una rival formidable.

Therese, apartada de aquel pequeño mundo para dos, exclusivo de Josephine y de Beethoven, inició una aventura amorosa con un joven oficial, «Toni», cuya admiración y galanteo ofrecía, cuando menos en apariencia, un cierto bálsamo a su desdichado corazón. Desde noviembre de 1804 mantuvo una apasionada correspondencia con Toni. Pero la familia de la joven no estaba de acuerdo con la pareja; un año más tarde murió él, y todo cuanto pudo hacer Therese fue lanzar un fiero grito de venganza contra sus asesinos, los franceses. No parecía del todo sincero.

Mientras tanto, el verano de 1804 se fue consumiendo y en otoño la amistad entre Josephine y Beethoven se intensificó, llegando, en el invierno, a su culminación. Gracias a la correspondencia entre Therese y Charlotte (la hermana menor) nos enteramos del desarrollo de esta relación. «Beethoven es admirable; viene cada día y se queda con Pepi (Josephine) durante horas», escribe Charlotte el 20 de noviembre. Un mes más tarde opina: «Esto se está convirtiendo en una situación peligrosa... Beethoven está aquí cada día.» En enero la pobre Therese escribe, preguntando: «Pero, dime ¿qué es lo que va a pasar con Pepi y Beethoven? Ella debería tener cuidado.»

La familia Brunswick, aunque entregada a Beethoven como amigo, no tenía intención de dejar que se convirtiera en el marido de Josephine; ellos pertenecían a la nobleza y él a la plebe, en tanto que Therese tenía sus propias razones para desear que acabaran aquellas relaciones. Interferencias —y, posiblemente, el que Josephine se diera cuenta de la naturaleza indomada e indomable de Beethoven— deterioraron aquellas relaciones, dejándolas en algo parecido a las que sostienen un par de extraños. Ninguno de los dos sufrió por mucho tiempo. Solamente la pobre Therese se haría reproches años más tarde y escribiría en su diario (1847): «Beethoven... Espiritualmente ¡era igual que ella!... ¡Amigo de Josephine, en la casa y en el corazón! Habían nacido el uno para el otro y, si se hubieran unido, seguirían viviendo todavía.»

¿Amaba verdaderamente Beethoven a Josephine?

Desde luego, alguna de sus obras más bellas pertenecen a este periodo, cuando Josephine era su más íntima y fiel confidente. A comienzos de 1804 Schikaneder le había encargado la composición de una ópera para el Theater an der Wien. El tema escogido para su libreto se basaba en el coraje y la constancia de una mujer a la hora de rescatar de la muerte a su marido. Era una historia heroica y la música que realmente podía gustarle, ya que su sólida moral se encrespaba ante argumentos como los que había utilizado Mozart en obras tales como *Don Juan* y *Las bodas de Fígaro*. La ópera de Beethoven se tituló *Fidelio*. Algunos autores han sugerido que Josephine podría haber sido la inspiradora de la heroína de la ópera, Leonora. Si lo era, lo único que cabe añadir es que una mujer que no tuvo la entereza de aceptar a Beethoven o de rechazarlo sin ambigüedades, no podría haber sido nunca una Leonora.

Lo que no significa que ella no le estimulara la imaginación. Desde luego, nunca estuvo tan dispuesto para escribir música amorosa como en estos años de la composición de *Fidelio,* con sus tres oberturas a *Leonora,* la *Sonata en fa menor, Op. 57 (Appassionata),* y la *Cuarta Sinfonía en si bemol mayor.*

El trabajo que demandaba *Fidelio* era extraordinariamente exigente —incluso para un trabajor tan formidable como Beethoven— y le ocupó casi dos años. El estreno de la ópera tuvo lugar el 20 de noviembre de 1805. Constituyó una irónica circunstancia el que la noche del estreno la mayor parte del público estuviera formada por soldados franceses, ya que el argumento de *Fidelio* se basaba en un hecho auténtico ocurrido en Francia durante el denominado «Reinado del Terror» (aunque, diplomáticamente, la acción de la obra se situó en España). Estos ejércitos franceses, que siempre parecían introducirse en la vida de Beethoven, eran los que habían llevado a cabo el asedio y posterior ocupación de Viena. Bonaparte se hallaba en Schönbrunn, Murat en el palacio del archiduque Alberto y el general Hulin en el del príncipe Lobkowitz.

Entre los fallos inherentes al libreto, las dificultades de la música de Beethoven, los defectos dramáticos de la obra y la dislocación general ocasionada por la ocupación francesa, *Fidelio* fue un fracaso. Después de tres funciones, hubo que retirar la obra.

Los amigos de Beethoven llevaron a cabo ímprobos esfuerzos para que se remediaran los defectos y *Fidelio* pudiera representarse nuevamente. Hubo una terrible velada en casa del príncipe Lichnowsky; éste, la princesa y un grupo de expertos estuvieron batallando con Beethoven desde las siete de la tarde hasta la una de la madrugada con el fin de persuadirle para que hiciera ciertos cambios. Finalmente, el compositor se rindió ante los argumentos y Breuning pudo revisar el libreto. «Aunque los amigos de Beethoven estuvieron totalmente preparados para la inminente batalla, nunca le había visto en tal estado de excitación como entonces», comentó uno de ellos. La imaginación tiembla ante esta escena.

A pesar de todas las mejoras y con una nueva obertura *(Leonora n.º 3), Fidelio* no tuvo un éxito real cuando volvió a estrenarse en la primavera de 1806. Las esperadas representaciones, de las que dependían los honorarios de Beethoven, quedaron reducidas a dos.

«Es posible que nada haya resultado tan enojoso para Beethoven como este trabajo, cuyo valor no se apreciará hasta más tarde, en el futuro— escribió Breuning a los Wegelers—. Se recuperará de este duro golpe más despacio aún de lo que yo imaginaba, ya que el trato que se le ha dado le ha robado, en gran parte, el placer de su amor por el trabajo.»

El propio Beethoven llamó a *Fidelio* su «corona de martirio». Aunque, fiel a la ley de la paternidad, por la cual se ama aquello cuya conquista ha costado sufrimientos, él quiso a *Fidelio* hasta el fin de sus días.

6. El amante

Podría ser pura coincidencia o plenamente significativo el que Beethoven, Therese y Josephine pasaran el invierno de 1805-1806 en un torbellino de fiestas sociales. Therese, de corazón tempestuoso y profundo, de inteligencia superior, se educó deliberadamente hasta alcanzar un brillo y una belleza lo suficientemente fuertes como para hacer frente a las gracias de Josephine. Esta, por su parte, había alcanzado el punto máximo de su natural encanto. Las dos jóvenes condesas eran, en casa de su madre en Ofen, como «reinas de ingenio y de belleza», destacando en las festividades preparadas para el gran duque de Toscana. El gran duque, ciertamente, se sintió tan subyugado por Therese que ésta hubiese podido convertirse en gran duquesa. O, por lo menos, así se dice. Beethoven, por su parte, emergió de la soledad que se había impuesto y entró, libremente, en la sociedad vienesa. ¿Por qué? ¿Quizá porque a veces se encontraba allí con Therese? ¿Y qué —o quién— le ayudó a superar moralmente su sordera? Durante esta época trazó en su cuaderno los primeros bosquejos, a lápiz, de los *Cuartetos Rasumovsky*: «De la misma forma en que ahora te sumerges en el torbellino de la sociedad, igualmente fácil te sería componer óperas, a pesar de todos los obstáculos sociales. Haz que tu sordera deje de ser un secreto, incluso en las cosas del arte.» En estas últimas palabras parece como si resonara la voz de Therese, la autoungida sacerdotisa de la verdad.

Beethoven había hallado finalmente una solución triunfante para su problema, y las grandes obras que ahora producía estaban llenas de extraordinario esplendor. Una tras otra surgen las gloriosas composiciones que datan de 1805 a 1812, haciéndonos pensar que han sido tocadas por aquel espíritu del que habló Jesucristo cuando dijo: «He venido para daros más vida y para que la tengáis en mayor abundancia.»

Precisamente, durante estos años, Therese y Beethoven se aproximaron aún más el uno al otro. Con la excepción de Eleonore von Breuning, fue la única mujer cuya nobleza de carácter podía compararse a la de Beethoven, ya que había aprendido la caridad del alma en la escuela del sufrimiento.

Si Therese fue, verdaderamente, la «Amada Inmortal» de la famosa carta de Beethoven es algo de lo que nunca estaremos seguros, aunque un cierto número de biógrafos responsables así lo creen. Personalmente, cuanto con más intensidad contemplo los hechos a la luz de la experiencia humana, más me inclino a compartir su punto de vista.

Este no es lugar para debatir el complicado testimonio de datos, ni los fragmentos de evidencia indirecta y supuesta. Todo ello puede ser buscado en las páginas de Thayer, Romain Rolland, La Mara, Specht, etcétera. Aquí bastará con decir que la carta fue encontrada, después de la muerte de Beethoven, en un cajón secreto de su habitación y que los que la encontraron consideraron, inicialmente, que había sido escrita para Giulietta Guicciardi. Posteriormente, otros biógrafos estimaron que era Therese von Brunswick la heroína del romance. Más tarde aún, se sugirieron los nombres de Therese Malfatti o de Amalie Sebald. Pocas pruebas pueden apoyar una certidumbre. Beethoven era, a menudo, descuidado en cuestión de fechas. De ahí que, aunque la carta que nos ocupa estuviera encabezada un «lunes, 6 de julio» y los años en los que un 6 de julio caía en lunes eran los de 1801, 1807 y 1812, el simple error de un día, cosa posible, hubiese cambiado ya el año supuesto.[4] La carta en sí constaba de tres partes, escritas en diferentes momentos durante las veinticuatro horas que iban del 6 al 7 de julio. A continuación entresacamos algunos fragmentos de la misma:

«Mi ángel, mi todo, mi ser. Sólo pocas palabras hoy y, peor aún, escritas a lápiz (tu lápiz). No estaré seguro de mis habitaciones aquí hasta mañana ¡qué innecesaria pérdida de tiempo significa todo esto! ¿Por qué esta profunda tristeza cuando habla la necesidad? ¿Puede nuestro amor perdurar sin sacrificios, sin pedirlo todo el uno del otro? ¿Puedes alterar el hecho de que tú eres toda mía, como yo soy todo tuyo? ¡Dios mío! ¡Mira la naturaleza en toda su hermosura y haz que tu corazón descanse allí donde debe hacerlo! El amor tiene derecho a pedirlo todo y así es *para mí contigo y para ti conmigo.* Pero olvidas fácilmente que yo debo vivir *para mí y para ti;* si estuviéramos completamente unidos, sentirías tan poco como yo esta dolorosa necesidad... Tú sufres. ¡Oh!, allí donde yo estoy tú estás conmigo. Obraré de manera que pueda vivir contigo. ¡Qué vida la de ahora sin ti!... Aun cuando permanezco en casa, mis pensamientos te siguen por doquier, eternamente, amor mío, a veces con felicidad, otras esperando con tristeza la decisión del destino sobre nuestra plegaria. Para hacerle frente a la vida debo vivir del todo contigo o no verte nunca. Sí, estoy decidido a ser un aventurero en el extranjero hasta que pueda volar a tus brazos y decirte que he encontrado mi verdadero hogar a tu lado y, rodeado por tus brazos, pueda dejar que mi alma vuele hacia el lugar de los espíritus bienaventurados. Pero ¡ay! por desgracia las cosas han de seguir así. Llegaría a tranquilizarte y más cuando sepas que te soy fiel; ninguna otra mujer podrá poseer mi corazón, nunca, nunca. ¡Oh, Dios! ¿por qué uno ha de estar separado de la que es tan querida? Pero mi vida en V[iena], al presente, es una vida miserable. Tu amor me ha hecho el más feliz y el más desgraciado de los mortales... Cálmate, ya que sólo si consideramos con calma nuestras vidas podremos llegar a conseguir nuestro propósito de vivir juntos. Cálmate ... ámame ... Hoy ... ayer ... con lágrimas de deseo para ti —para ti, tú, mi vida, mi todo— todos los buenos deseos para ti. ¡Oh, continúa amándome! No juzgues equivocadamente el corazón de tu amante más fiel.

»siempre tuyo
»siempre mía
»siempre nuestro.»

Una característica de la carta es que nos diga tanto espiritualmente y tan poco materialmente. Para él no podía haber nobleza en la pasión si ésta no concebía también la unión de las almas. El predominio de los estados anímicos en la carta nos enseña cuán grandiosamente se sentía elevado Beethoven por encima del común y también cuán seguro estaba de la «Amada Inmortal», para la que volcó sus más ardientes palabras. Ella se movía, espiritualmente, en el mismo plano que él. Esto era cierto en el caso de Therese von Brunswick, *no* en el de otras mujeres. De nuevo, aunque las pistas de tiempo y lugar nos han dado poca información, las alusiones de Beethoven al amor que todo lo exige, al dolor que los amantes dejan de sentir si están juntos y a la «humildad del hombre hacia el hombre... esto me apena», pueden ser comprendidas si se refieren a las diferencias de rango entre Beethoven y la condesa Therese, ya que, sometidos a un código tan anticuado y tan cruel como el de la nobleza austríaca, el enlace matrimonial entre un aristócrata y un plebeyo significaba el ostracismo social. Finalmente un hecho, claro como el cristal, emerge de la carta: Beethoven había hablado de su amor y sabía que era correspondido.

Así pues, aunque el misterio permanezca sin solución, me gusta pensar en la condesa Therese como en la «Amada Inmortal». Sabemos que durante el verano de 1806 Beethoven se alojó con Franz von Brunswick, hermano de Therese, en su casa de campo. Franz adoraba a Beethoven. La amistad entre los dos hombres fue madurando hasta llegar a un amor fraterno. Utilizaban el íntimo *du* (tú) y se daban el uno al otro el apelativo de «hermano». Therese se hallaba allí también y los pensamientos sobre ella y sobre el matrimonio surcaban, juntos, la mente de Beethoven, aflorando por debajo de las frases jocosas de la carta que dirige al conde Franz el «primero de mayo»: «Schuppanzigh se ha casado *con alguien muy parecido a él,* dicen. —¿Cómo debe ser su familia?— Besa a tu hermana Therese y dile que temo que tendré que convertirme en un gran hombre sin un monumento suyo que contribuya a mi grandeza.»

Sí, un maravilloso mes de mayo, en el curso del cual Beethoven comienza la composición de sus *Cuartetos Rasumovsky.* Y un ominoso mayo también, ya que por entonces el hermano de Beethoven, Karl, contrae matrimonio con Therese (Johanna) Reiss. El hijo de la pareja, nacido en septiembre, será la segunda gran pesadumbre en la vida de Beethoven. Pero en 1806 se hallaba tan cerca de la felicidad real como pudiera haberlo estado en cualquier día de su carrera. Cabe pensar que Therese y él se hallaban en aquel estado de antagonismo y de atracción que se produce en las primeras etapas del amor. Más tarde —no importa que sea en 1806 ó en 1807— sus almas se sienten arrebatadas hacia una unidad trascendental que parecía que tenía que durar para siempre. No duró, y la causa de su separación sólo puede basarse en supuestos.

Beethoven era un gran músico situado por encima de cualquier otro y distanciado de todas las cosas. Había oído la llamada de los espacios estelares y veía que, más allá de lo temporal, existe una gran vida espiritual que hace que todas las cosas de este mundo parezcan distantes.

Cuenta la leyenda que para San Félix, un siglo tardaba en pasar lo que un minuto cuando estaba escuchando la canción de un pájaro celestial, lo que no es más que un símbolo de una verdad espiritual de la Edad Media. Pero junto a su poderosa fuerza espiritual —Therese era, ante Beethoven, como un águila contemplando al Sol— vacilaba de una manera que llevaba a sus amigos a la desesperación. Es posible que, al comienzo, creyera que Therese y él podrían llegar a vivir juntos y que más tarde la indecisión le indujera a desistir. *Fräulein* Karoline Languider, vieja amiga de la familia Brunswick, es la que, probablemente, más se acercó a la verdad cuando dijo:

«No creo que el entusiasmo por la condesa Giulia Gallenberg-Guicciardi —aunque haya sido cálido y maravilloso, ya que ella era muy bella y una elegante mujer de mundo— se apoderara alguna vez del corazón de Beethoven como lo hizo más tarde el amor por la condesa Therese von Brunswick, que le llevó a dar palabra de casamiento. Ese fue, sin lugar a dudas, su amor más profundo, y el hecho de que no acabara en boda, se dice, es debido a que —¿cómo podría expresarlo?— el temperamento artístico (*Natur*) de Beethoven no le permitía llegar a una decisión, a pesar de su gran amor. Dícese que la condesa Therese se lo tomó muy a pecho.»

¡Pobre Therese! Después de haber amado tan larga y fielmente, de haberse preparado para casarse con Beethoven, con todos sus hábitos groseros y su salud incierta (vivir con él hubiera sido como vivir con un gorila, dijo un crítico agudo), de estar dispuesta a sufrir un exilio social por su causa, ¡y descubrir que Beethoven no la encontraba con méritos suficientes como para sacrificar algo a su vez! ¿Podría haber algo más doloroso para una mujer en su sensibilidad y orgullo? Si ésta es la verdadera lectura que hay que hacer de la historia de Therese, no es de extrañar que considerara que «el infortunio de toda mi vida» se decidió entre 1807 y 1809. Pienso que en 1808 Therese se dio cuenta de que no había salida. Cuando ese verano Josephine le pidió que la acompañara a Suiza, ella accedió. Visitaron a Pestalozzi en Yverdon. Su genio, su «bondad celestial», el espectáculo del trabajo realizado con los niños fueron para Therese como una especie de revelación en un momento de extrema necesidad. A partir de aquel momento se dedicó a «ese trabajo de educación y ayuda social, cuya magnífica creación —el amor a los pobres y a los niños abandonados, una especie de maternidad universal— celebró Hungría en 1928», según dice Romain Rolland. El amor que había sentido por Beethoven era tan grande que cuando él dejó de aceptarlo y ella lo prodigó por el mundo fue suficiente como para bendecir a centenares de niños.

Puede que Beethoven y Therese se dieran cuenta de que el único servicio que podían prestarse mutuamente era separarse, pero a pesar de ello intercambiaron recuerdos de invisible compañerismo. Therese le dio su retrato, pintado por Lampi, con unas palabras escritas en la parte posterior que decían:

Al Genio Unico
Al Gran Artista
Al Hombre Bueno
de T. B.

Siempre colgó de la pared de la habitación de Beethoven, junto a retrato de su abuelo.

Beethoven regaló a Therese su *Sonata en fa sostenido mayor Op. 78,* compuesta para ella en 1809 y a ella dedicada; un retrato mucho más bello que la pintura.

Ninguno de los dos llegó a casarse. Therese vivió hasta los ochenta y seis años y murió siendo canonesa de un convento.

Beethoven, sin embargo, continuó enamorándose y desenamorándose. Casi de inmediato se prendó de una adolescente, Therese, nieta del doctor Malfatti. Al parecer, ocurrió en 1810. El asunto resultó humillante. Su apasionamiento por la descarada joven era un puro disparate. La familia de la chica estaba furiosa y ella, después de haber jugado con él, rechazó su proposición de matrimonio. Therese Malfatti, sin quererlo, vengó a Therese von Brunswick.

¡Qué práctico, pero qué impertinente, sería recoger las sucesivas relaciones amorosas de Beethoven en una lista, con los nombres de las mujeres y las fechas! Por ejemplo: 1810 - Therese Malfatti y Bettina Brentano. 1811 - Amalie Sebald, etc.

Pero no conocemos todos los nombres, y las hechiceras cada vez ejercían menos influencia sobre su trabajo. Sólo hacia el final de sus días suspiró al haber encontrado a «aquella que me fortalecerá en mi virtud». Cuando se presentaba la tentación, no siempre sus fuertes principios puritanos prevalecían contra los innobles deleites del mundo, de la carne y del demonio, deleites que odiaba al recordarlos. Cuando pecaba le ocurría, como a Lancelot, que nunca «salía mejor parado por ello».

Entre 1805 y 1812 sus composiciones brotaron como un glorioso torrente. Su vida, en verdad, era la música. Escuchar el *Concierto para piano en sol mayor,* el *Concierto de violín,* la *Cuarta Sinfonía,* los tres *Cuartetos Rasumovsky* y la tercera obertura *Leonora* es mucho más importante para nosotros que saber si entonces estaba o no enamorado de Josephine o de Therese. Y menos nos importa, cuando escuchamos las *Sinfonías Quinta* y *Sexta,* la obertura de *Coriolano* y la *Misa en do* (1807), que en la primavera de aquel año Beethoven intentara, sin éxito, lograr el puesto de compositor en el Teatro Real e Imperial de la corte. Tampoco nos interesa que el rey Jerónimo Bonaparte invitara a Beetho-

ven a ser su *Kapellmeister* en la corte de Cassel, en 1808. Sólo nos acordamos de la *Fantasía en do menor, Op. 80,* de la *Sonata para violoncelo, Op. 69,* y de los *Tríos, Op. 70,* compuesto todo durante aquel año. Beethoven se sentía bastante atraído por Cassel, ya que el salario que se le ofrecía era muy bueno, pero le disgustaba el tono disoluto de la corte de Jerónimo. Además, había establecido conexiones con la familia imperial austríaca, a través de su alumno el archiduque Rodolfo. La perspectiva de que Beethoven les pudiese ser sustraído hizo que el archiduque Rodolfo, el príncipe Lobkowitz y el príncipe Kinsky le garantizasen un salario de cuatro mil *gulden,* a condición de que no se ausentara de Austria sin su permiso. Y él se quedó, muy complacido. Al año siguiente, 1809, Viena se vio asediada por Napoleón y un feroz bombardeo alteró los últimos días de Haydn en la tierra y mandó a Beethoven a refugiarse en la bodega de Karl van Beethoven, con sus oídos tapados con almohadas. En julio escribió a Breitkopf & Härtel:

«Hemos estado soportando todo un cúmulo de penalidades. Tengo que decirles que desde el 4 de mayo he producido un trabajo muy poco coherente; como mucho, algunos fragmentos deslavazados. El curso completo de los acontecimientos me ha afectado, tanto en el cuerpo como en el alma. Ya no puedo disfrutar de la vida campestre, que tan indispensable resulta para mí... A mi alrededor sólo veo y oigo una vida destructiva y desordenada, sin otra cosa que tambores, cañones y la miseria humana en todas sus formas.»

Vemos, pues, cómo, otra vez, el paso de los ejércitos franceses se había acrecentado en el horizonte de la vida de Beethoven, pasando de un sordo estruendo a una tormenta, a un temporal sin escrúpulos que rompía todas sus resistencias. Napoleón, ahora, ya carecía de toda gloria. Beethoven estaba furioso y no sentía miedo. «Si yo fuera general y supiera tanto de estrategia como sé ahora de componer contrapuntos, ya os daría a vosotros algo que hacer», dijo.

Cuando se escucha el *Concierto para piano en mi bemol mayor, Op. 73,* de Beethoven, ¿quién podría pensar que lo escribió en este año —música que envuelve todo el esplendor, la alegría y la fuerza del mundo— o podría imaginarse que lo compuso rodeado de un rigor espartano? En 1810, Bettina Brentano hizo sus famosas visitas a Beethoven y lo encontró ante el piano, en una habitación extraordinariamente desnuda y desordenada. Era una poetisa que conocía a Goethe y comprendía al genio por intuición. Beethoven descubrió que podía hablar con ella como nunca podría hacerlo con los amigos de su propio sexo, y era también el único enlace entre él y Goethe, el único hombre, al igual que él, de elevado genio con quien pensaba que podría entenderse.

Aquel verano, felizmente, Beethoven pudo ir al campo como siempre y Baden fue el sitio elegido. Al año siguiente, 1811, con la desvalorización del dinero como consecuencia de la guerra, su salario se redujo a mil trescientos sesenta *gulden.* A pesar de ello, pasó el mes de agosto en Teplitz, en unas vacaciones disfrutadas en medio de un círculo de gente

brillante, entre la que figuraban los Varnhagen, Rahel Levin, Tiedge, Elise von der Recke y Amalie Sebald. Este año y el siguiente trajeron la estupenda *Séptima Sinfonía,* la deliciosa y afortunada *Octava Sinfonía,* y el *Trío en si bemol mayor, Op. 97*; 1812 fue también el año de la deliciosamente etérea *Sonata para piano y violín en sol mayor, Op. 96,* el «pequeño» *Trío en si bemol mayor,* los tres *Equali para cuatro trombones* y otras piezas menudas.

Debido a la singular costumbre, enraizada en la realeza y entre los hombres de estado de Centroeuropa, de proseguir sus consultas políticas durante el verano, disfrazándolas de «curas» de aguas en los balnearios (hábito que se practicó ¡hasta 1914!), en 1812 se desplazaron a Teplitz muchos miembros de la realeza. ¡Lugar verdaderamente estratégico, desde el que Napoleón podía ver la campaña de Rusia! Entrando y saliendo de aquel grupo de agosto figuraban la bella Amalie, Bettina Brentano (ahora *Frau* von Arnim), su marido y otras celebridades. Beethoven y Goethe se encontraron por vez primera aquí, y ambos se sintieron moderadamente defraudados. Beethoven se acercó a Goethe con el corazón lleno de admiración. Años más tarde le dijo a Rochlitz: «¡Qué hombre tan paciente y tan grande fue conmigo!... ¡Qué feliz me hizo entonces! Por él hubiese ido hasta la muerte; sí, diez veces.» Tanta devoción, sin embargo, no impidió que Beethoven criticara al poeta por todo aquello que él consideraba escasa sensibilidad para la música o por su subordinación a los rangos. Escribió a Breitkopf & Härtel: «A Goethe le encanta demasiado la atmósfera de la corte, mucho más de lo que le corresponde a un poeta. A este respecto, no cabe decir mucho de los *virtuosi* cuando los poetas, que tendrían que ser considerados como los principales profesores de la nación, pueden olvidarse de todo lo demás cuando se encuentran enfrentados a tanto brillo». Las ideas que Beethoven tenía sobre la responsabilidad moral de los artistas hacia el mundo sin duda parecerían ridículas a muchos hoy en día.

Goethe, por su parte, comenzó diciendo de Beethoven:

«Jamás he visto a un hombre tan enérgico, con tanta contención, ni a un artista más sincero. Puedo comprender muy bien que su actitud frente al mundo resulte singular.»

Pero después de haber visto más cosas de Beethoven, el nuevo veredicto de Goethe fue:

«Su talento me dejó asombrado; por desgracia, se trata de una personalidad sin freno, indomable, cuyas perniciosas ideas, al considerar que el mundo es detestable, aunque no del todo equivocadas, no contribuyen a hacerlo más divertido, ni para él mismo ni para los demás. Por otra parte, se le puede excusar muy bien y se le puede igualmente compadecer, ya que su oído le abandona y esto podría ser que frustrara no tanto la parte musical de su naturaleza, pero sí la social. Es de una naturaleza lacónica y lo será doblemente debido a su falta de oído.»

Durante todo este tiempo Beethoven estaba enfermo y se sentía desgraciado. A 1812 —probablemente, septiembre— pertenece este lamento extraído de su diario:

«Sumisión, absoluta sumisión a tu destino, sólo esto puede darte el sacrificio... o la servidumbre. ¡Oh, duro esfuerzo! Encauza todo lo que queda en la planificación del largo viaje... tú mismo debes encontrar todo cuanto de más bendito pueda ofrecerte tu deseo, debes someterlo a tu voluntad. Mantén siempre un mismo parecer.

»Deja ya de ser un hombre, no en lo que a ti concierne, sino para los demás, dado que para ti ya no hay felicidad más que en ti mismo, en tu arte. ¡Oh, Dios! dame fuerza para conquistarme a mí mismo; nada debe encadenarme a la vida. Así, todo cuanto guarde relación con A., correrá hacia la destrucción.»

Palabras demostrativas de que, por fin, reconocía que cualquier enlace matrimonial le estaba vedado.

Como si este esfuerzo interior no bastara, se le presentó otra contienda exterior motivada por las íntimas relaciones que Johann van Beethoven mantenía con Therese Obermeyer. Se demostró que esta joven mujer sin principios vivía con él en Linz, donde ahora trabajaba, con éxito, como químico. Beethoven acudió de inmediato, con ganas de cortar aquellas relaciones, animado, sin duda, por un viejo sentido de responsabilidad hacia sus hermanos y en memoria de su madre. Por mucho que le disgustara su primera cuñada, la mujer de Karl, odiaba a la Obermeyer tanto o más. Después de algunas escenas odiosas entre los dos hermanos, Johann se casó con Therese, mortificando intensamente a Ludwig. «Los problemas nunca vienen solos», dice el proverbio; al mismo tiempo cayó peligrosamente enfermo su otro hermano, Karl. Como siempre, la angustia y el furor hicieron que el propio Ludwig cayera enfermo. Esto, junto con los problemas de dinero ocasionados por la muerte del príncipe Kinsky (que había sido uno de los protectores que garantizaban el salario de Beethoven), puede explicar el hecho de que su producción fuera tan escasa durante este tiempo. La necesidad hizo que pensara en un viaje a Inglaterra, donde Haydn había ganado una modesta fortuna hacía veinte años. Un conocido, Mälzel, inventor del metrónomo y del orquestión, estaba ansioso de unirse a él, pero el proyecto tuvo que aplazarse a causa de la enfermedad de Karl van Beethoven. Pasado el tiempo, Beethoven y Mälzel iban ya escasos de dinero. Este, ingeniosamente, sugirió que como Wellington había ganado la batalla de Vitoria, el 21 de junio de 1813, Beethoven podía escribir una pieza de batalla para festejar el acontecimiento, lo que agradaría enormemente a los ingleses y, además, aportaría dinero. Por una vez Beethoven fue tratable. Compuso *La victoria de Wellington (Sinfonía de la Batalla), Op. 91*, para orquestación, y le salió tan bien, según su opinión, que la consideró para orquesta completa. «Ciertamente, uno escribe con gran belleza cuando escribe para el público, y también se escribe más rápido», anotó, escuetamente, en su diario.

Se interpretó la sinfonía en el gran concierto de ayuda a los heridos austríacos y bávaros, en el paraninfo de la Universidad, el 8 de diciembre de 1813. Se abrió el programa con el estreno de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, seguida por dos marchas de Dussek y Pleyel; la *Victoria de Wellington* culminó el acontecimiento. Todo el mundo se sintió inflamado de fervor patriótico. Spohr, Schuppanzigh, Gragonetti, Romberg (fagot), Meyerbeer y Salieri colaboraron en la orquesta, que estuvo dirigida por Beethoven. La cosa tuvo un *succès fou* (éxito loco) y el concierto hubo de repetirse. La *Sinfonía de la Batalla* siguió su carrera triunfal hasta muy avanzado el año siguiente. Viena, que había despreciado la «*Heroica*», se volvió loca con su antítesis. Beethoven se enteró de esto y confesó que la obra era una bagatela. Añadió que «sólo le gustaba porque con ella había propinado una bofetada a los vieneses». La ironía dio un toque final a la situación cuando este trabajo, que había sido compuesto con el fin de obtener dinero para su gira por Inglaterra, ahora le proporcionaba tanto que le permitía quedarse en Viena. Mälzel, furioso, intentó apoderarse de la partitura, lo cual motivó un largo proceso ante los tribunales, que duró hasta 1817.

Durante los años 1813, 1814 y 1815 Beethoven gozó de tanta popularidad y prosperidad que pudo invertir ocho mil florines en acciones bancarias. *Fidelio,* de nuevo revisada, fue reestrenada en el teatro Kärnthnerthor en mayo de 1814, aclamada con entusiasmo y elegida para la inauguración de la temporada. El Congreso de Viena (invierno de 1814-1815) constituyó la cima de este periodo brillante. Entre todos los grandes, Beethoven también fue un león. Durante este tiempo se le indujo a llevar una vida más cercana a la de un hombre civilizado, gracias a los esfuerzos de sus buenos amigos, el fabricante de pianos Streicher y su mujer, de soltera Nanette Stein. Al parecer, vivía en medio de una gran suciedad y desorden, pudiendo describírsele como un mendigo. Nanette dijo que no tenía ni una sola camisa completa que ponerse, lo que no es difícil de creer. Pero verse convertido en león y abeja al mismo tiempo no deja de ser una experiencia alucinante. Durante estos años las composiciones de Beethoven escasearon.

El 18 de junio de 1815 Napoleón, uno de los héroes de la «*Heroica*», fue derrotado en Waterloo y enviado al exilio. El 16 de noviembre de 1815 un desastre cayó sobre Beethoven, el otro héroe de la sinfonía, desastre que le exilió virtualmente de la música por un periodo de tres años. Pertenecen a esta época, solamente, la *Sonata de piano, Op. 101,* una *Fuga para cuarteto de cuerda* y algunos pequeños trabajos vocales.

Este desastre fue la muerte de Karl van Beethoven y el hecho de que legara la tutela de su hijo a su hermano Ludwig.

«Nombro a mi hermano Ludwig van Beethoven tutor [escribió Karl en su testamento]. Considerando que mi profundamente amado hermano me ha ayudado muchas veces con amor fraterno de la manera más noble y magnánima, le pido con plena confianza, y confío en su noble corazón, que le dará el amor y amistad que tantas veces me ha mostrado a mi hijo Karl y que hará todo lo posible por proporcionarle una

educación intelectual y garantizar su futuro bienestar. Sé que no podrá negarme esta petición.»

Pero el hombre, ya en su lecho de muerte, añadió un codicilo:

«Habiendo oído que mi hermano, *Hr.* Ludwig van Beethoven, desea después de mi muerte apoderarse por entero de mi hijo Karl y apartarlo totalmente de la supervisión y educación de su madre, y considerando que no existe la menor armonía entre mi hermano y mi mujer, creo necesario añadir a mi testamento que de ninguna manera deseo que mi hijo sea apartado de su madre y que permanecerá a su lado, siempre que su futura carrera lo permita, para cuyo fin la protección deberá ser ejercida tanto por ella como por mi hermano. Sólo con la unión de los dos se logrará el objetivo que yo tenía a la vista al nombrar a mi hermano custodio de mi hijo; para que pueda verse cumplido, para que el bienestar de mi hijo sea un hecho, le recomiendo sumisión a mi mujer y moderación a mi hermano.

»Permita Dios que ambos armonicen para el bienestar de mi hijo. Este es el último deseo del hermano y del marido moribundo.»

Así pues, Beethoven, que (como señala irónicamente Specht) había sido designado, cuando niño, custodio de su padre, se convertía ahora en guardián de un niño treinta y seis años más joven que él. En ambos casos había buenas razones para ello, todas ellas conocidas por los hermanos; en este caso, la razón era que Johanna no era mujer en la que uno pudiese confiar.

Beethoven se oponía a su cuñada por considerarla inmoral. Inmediatamente después de la muerte de su hermano, emprendió la más determinada acción para apartar al pequeño Karl, de nueve años, de la influencia de su madre. Después de unos procesos legales que duraron dos meses, se le confió la custodia del niño, y el 19 de enero de 1816 aparece legalmente designado custodio de su sobrino Karl «y juró solemnemente ante el consejo allí reunido, con un apretón de manos, que cumpliría con sus deberes».

Así pasaba Beethoven el segundo Rubicón de su vida.

7. Los últimos años del compositor

Entre 1816 y 1818 hubo una ruptura casi total en el trabajo creativo de Beethoven. Lo que ninguna mujer honesta, ninguna «Amada Inmortal» había hecho nunca, lograron llevarlo a cabo Johanna «la Mala» y el pequeño Karl: derribaron a Beethoven y allí le mantuvieron en un círculo sin fin de litigios, intrigas, agitaciones, preocupaciones y enfados. La madre intentó constantemente que le fuera devuelto su hijo; pero Beethoven estaba igualmente determinado a que ella no tuviera ninguna autoridad sobre el muchacho, rechazándola con fiereza. Estaba completamente dispuesto a ser generoso en cuestiones de dinero y a dejar que se viera con Karl de vez en cuando, pero en cuanto a la educación moral era intransigente, ya que odiaba la ligereza de aquella mujer que se podía comprar (se decía) por veinte *gulden*, despreciándola por sus sobornos y mentiras. En la actualidad resulta casi imposible imaginarnos hasta qué punto se extendía la práctica de la intriga en la vieja Viena. El sistema era tan corriente como el *natchai* bajo el antiguo Imperio ruso. Cualquiera que lea un relato independiente, como el que nos da lady Frances Shelley en su diario de 1816, se dará cuenta de que el mundo superior se mecía en la intriga, en tanto que el *demi-monde* y el bajo mundo se revolcaban en ella. Cualquier cosa era posible en una ciudad y en una época en la que podían darse episodios tan horrendos como el de la condesa Erdödy, sus dos hijos, una hija y el tutor Brauchle, de quien se sospechaba que había matado a los dos niños e inducido a la hija al suicidio. Thayer y Hevesy, quienes se enteraron de la historia por informes de la policía, sólo han podido insinuarlo. Pero aquí tiene cierta importancia, ya que la condesa Erdödy era una de las mejores amigas de Beethoven hasta que fue expulsada de Austria, y los años de su tragedia coinciden con aquellos en los que Beethoven luchaba contra Johanna por la cuestión de Karl.

Los temores de Beethoven estaban, pues, ampliamente justificados, pero no los métodos que usaba con Karl. *La flauta mágica*, de Mozart, había sido siempre su ópera favorita; las circunstancias cuadraban con las suyas. Johanna era la malvada Reina de la Noche; él era el sabio Sarastro y Karl equivaldría a Pamina, hija de la Reina, a la que Sarastro intenta salvar de las maquinaciones de su madre. La alegoría no funcionó con tanta facilidad. En la ópera Sarastro se erige como árbitro supremo, sin más oposición contra la que luchar que la de la Reina de la Noche, ya que Pamina se muestra absolutamente dócil a lo que se le

impone. Beethoven, en cambio, se vio obligado a acudir a la ley como demandante y pleitear en el caso, a través de los tribunales, durante tres años hasta conseguir los derechos de tutela sobre Karl. Mientras tanto Karl, lejos de someterse con la docilidad de una doncella, se mostraba díscolo y desconfiado, dado que se hallaba en la incómoda posición del que ve cómo tiran de él desde lados opuestos. Podría haber experimentado lo que, según cierto escolar, había dicho Agag, el rey de los amalecitas, cuando le despedazaban: «Mi castigo es más grande que lo que puedo soportar.»

Cuando se le confió la custodia de Karl por primera vez, Beethoven le ingresó en un colegio privado que pertenecía a Giannatasio del Rio. La lealtad y el buen sentido común de Giannatasio fueron severamente sometidos a prueba, pero se mantuvo fuerte ante los ataques de la Reina de la Noche, y él y Beethoven mantuvieron una fuerte amistad. Giannatasio era un hombre sensato: las ideas que Beethoven tenía sobre la educación eran sensatas y humanas. Estaba ansioso de que Karl, al que consideraba muy inteligente, no se viera sometido a una sobrecarga de trabajo, como le había ocurrido a él. Por desgracia, el experimento de una residencia escolar no dio resultado y Beethoven decidió convertir su propia casa en un hogar. Pero, según se desprende del diario de Fanny Giannatasio, no estaba capacitado para hacer tal cosa. Ella, junto con su padre, su hermana y Karl fueron invitados a visitar a Beethoven en septiembre de 1816.

«Aunque nuestro huésped estaba informado de nuestra visita —relata Fanny Giannatasio—, pronto nos dimos cuenta de que no había preparado nada para nuestro entretenimiento... Cuando, por la tarde, llegamos a su alojamiento, nos propuso que diésemos un paseo sin él, alegando que tenía mucho que hacer; prometió que luego se uniría a nosotros, y así lo hizo. Pero cuando volvimos no había ni rastro de preparación. B[eethoven] formuló algunas excusas, acusó a las personas que estaban encargadas de las disposiciones y nos ayudó a ponernos cómodos. ¡Oh, qué interesante fue! ¡Mover un ligero sofá con su ayuda! Se arregló una habitación bastante grande, en la que estaba su piano, para que nosotras, las chicas, la usáramos como dormitorio... Por la mañana nos despertó de nuestro estado poético un prosaico ruido. B[eethoven] apareció de pronto con la cara arañada y se quejó de que había tenido una pelea con su sirviente, al que había despedido. "¡Mirad —dijo— cómo me ha maltratado!"»

Fanny y su hermana eran las proverbiales crías marisabillidas que de todo se enteraban. Cuando el grupo salió para pasear por el Helenenthal, ellas, adelantándose, oyeron cómo su padre le decía a Beethoven que podría superar aquellas dificultades casándose. La respuesta de Beethoven resulta significativa, incluso más allá de su aplicación inmediata. «Hace cinco años —dijo— encontró a cierta persona; unirse con ella hubiera significado la felicidad más grande de su vida. No cabía pensar en ello: era casi una imposibilidad, una quimera... A pesar de todo, hoy sigue

como el primer día... No había llegado a una confesión, pero no podía apartarlo de su mente.»

¿Qué es lo que no podía apartar de su mente? ¿La idea? ¿La mujer? ¿Amalie Sebald? Beethoven la había conocido hacía sólo cinco años. Lo que prueba también que Amalie no era la «Amada Inmortal» es que el único dato de la carta que puede darse por seguro es el de que fue escrita como *resultado* de una declaración de amor.

Pasaron los meses y los problemas prosiguieron en la vida de Beethoven. Karl, el pobre infeliz, era tan culpable del daño que indirectamente estaba causando al mundo como podía serlo Diamond, el perro de Newton, pero, de hecho, consiguió que Beethoven dejara prácticamente de componer debido a las preocupaciones y a los sinsabores. Escribía cartas y más cartas: sobre el pleito, sobre su mal estado de salud, sobre sus problemas domésticos. Llevó a cabo esfuerzos patéticos para informarse de cómo hay que llevar una casa. «¿Qué hay que darles a los sirvientes, al mediodía y para cenar, tanto en cantidad como en calidad? ¿Cuántas veces se les debe dar carne asada?... ¿Cuánto vino y cuánta cerveza?» Tales eran algunas de las desacostumbradas cuestiones que tenía que resolver. Los amigos intentaron ayudarle buscándole sirvientes. El buen Zmeskall estaba al corriente y el premio a su constancia fue una carta que comenzaba: «¡Querido Z.! Te negaste a recomendarme los sirvientes que he contratado... tampoco podría recomendarlos yo... Todos mis planes para mi sobrino se han ido al garete por culpa de esta gente miserable.» También le escribe a Giannatasio: «¡Querido amigo! Mi casa es exactamente, o casi, como un naufragio o, cuando menos, tiende a parecerlo. En resumidas cuentas, quien me aseguró entender sobre tales asuntos me ha engañado respecto a esta gente.»

A *Frau* Nanette Streicher (su ancla de salvación en estas calamidades) le escribe: «Gracias por el interés que te tomas por mí; las cosas, realmente, van mejor, aunque hoy he tenido que soportar mucho a causa de N(anni), así que, con mis mejores votos de Año Nuevo, he tirado contra su cabeza media docena de libros.» Y añade más tarde: «Ayer por la mañana ellos [los sirvientes] volvieron a sus diabólicos trucos. Les despaché con prontitud y a B[aberl] le tiré la pesada silla que está al lado de mi cama.»

Quizá lo más notable de todo es su carta a Zmeskall, dedicándole el magnífico *Cuarteto de cuerda en fa menor, Op. 95*, carta tan característica en todos los sentidos como el mismo cuarteto:

«Bueno, querido Z., con ésta recibes mi amistosa dedicatoria. Quiero que sea un precioso recuerdo de nuestra amistad, que ha persistido durante tanto tiempo; desearía que lo trataras como prueba de mi estimación y que no lo consideraras como el final de lo que ha sido una larga jornada, ya que tú eres uno de los primeros amigos que hice en Viena. Todos mis buenos deseos para ti. Manténte lejos de las fortalezas podridas, ya que un ataque suyo es más mortífero que uno de las que están bien preservadas.

»Siempre amigo tuyo, Beethoven.

»P.D. Si tienes un momento, te ruego que me informes acerca del coste aproximado de un uniforme para el servicio, con librea, pero sin capa, más el dinero para la gorra y las botas. En mis aposentos se han producido cambios maravillosos. El marido, gracias a Dios, se ha ido al diablo; pero la mujer parece más determinada que nunca a quedarse en mi hogar.»

¿Cómo iba a ser feliz un niño en tal atmósfera? ¿Cómo podría mantener un hombre tan descuidado como Beethoven a una criatura en un grado razonable de aseo físico? Karl se sentía desdichado; incluso llegó a tener verminosis en algún momento.

La historia de estos años podría tomarse por una chocante farsa, sólo que, en realidad, fue una total tragedia. Beethoven llegó a amar a Karl apasionadamente. Todo su destino de frustrada paternidad, todos sus hábitos de proteger a los suyos se concentraron sobre aquel niño y llegaron a adquirir tal intensidad que podrían equipararse a los de una terrible locura. Una madre joven experimenta a veces mortales agonías con el cuidado de su primer hijo; pero, con los años, los riesgos, aunque se incrementan, le ocasionan menos sufrimientos, pues se ha acostumbrado a ellos y ha adquirido confianza en un feliz desenlace. Beethoven se hizo cargo de su «hijo» a una edad en que riesgos y responsabilidades tenían que afrontarse simultáneamente. A causa de sus miedos, de su sentimiento de eterno aislamiento como consecuencia de su sordera y de las constantes puñaladas que recibía su corazón al ver cómo su exquisito amor era correspondido con tibio afecto, Beethoven sufría lo indecible. Que algunos de estos sufrimientos hubieran podido evitarse y que Beethoven los sintió más de lo que lo hubiesen sentido otros hombres en su situación, equivale simplemente a decir que él era Beethoven, cosa que ni él ni Karl podían alterar.

Forzar los secretos de un alma sumida en el dolor es casi cometer un sacrilegio. Pero si juzgamos por la música luminosa que, finalmente, surgió de este purgatorio, podemos darnos cuenta de que, gracias a aquel sufrimiento de padre amoroso no correspondido, los pensamientos de Beethoven se orientaron hacia el Dios Padre, aquel Dios que, como en el antiguo drama alegórico *Everyman*, exclama: «Percibo aquí, en Mi Majestad, hasta qué punto son crueles conmigo mis criaturas.»

Pese a que casi todos los historiadores atribuyen el origen de la gran *Missa en re* de Beethoven al deseo de rendir tributo al archiduque Rodolfo cuando fue entronizado como arzobispo de Olomütz en 1820, estoy convencida de que nunca se le hubiese ocurrido aquella obra de no haber conjugado las palabras de la Misa con su estado espiritual. Así como en el fondo de la *Misa en si menor* de Bach hallamos la creencia en la inmortalidad *(et expecto resurrectionem mortuorum)*, en la *Missa Solemnis en re mayor* de Beethoven hallamos un conocimiento seguro de Dios como padre todo amor (*Pater Omnipotens*). Comenzada en el verano de 1818, dos años no bastaron para completarla. Dos años fueron suficientes para *Fidelio*, pero la Misa requirió cinco.

Pertenecen a 1818 la *Sonata para piano en si bemol mayor, Op. 106,* y otras obras pequeñas. Para un compositor cuyo sustento y el del niño dependía casi exclusivamente de su pluma, aquellos años improductivos debieron de ser de una ansiedad terrible. Tal situación suaviza, aunque no justifica, lo mal que se portó con la Sociedad Filarmónica de Londres cuando le ofreció, como nuevas, unas viejas oberturas, regateó por los precios e hizo acusaciones sin fundamento.

Mientras tanto, los asuntos relacionados con Karl continuaban siendo una maldición. Hacia finales de 1818 el travieso muchacho se escapó para refugiarse junto a su madre. Beethoven escribió al archiduque Rodolfo en estos términos: «Un terrible acontecimiento se ha producido, hace poco, en mis asuntos familiares, de forma que, durante un tiempo, creo que he estado absolutamente fuera de mi juicio.» A finales de marzo Beethoven se da por vencido y renuncia a la tutela. Pero en julio tuvo que acoger de nuevo al niño, ya que el consejero Von Tuscher, que se había encargado de la custodia, había tenido más que suficiente en tan poco tiempo. En 1819 el consejo le retiró de nuevo la custodia y Karl quedó asignado a su madre. Beethoven luchó por el caso, primero contra el consejo y luego contra el tribunal de apelación, y el ocho de abril de 1820 se aseguró la victoria final. El consejero de la corte Peters y él fueron nombrados custodios. La «Reina de la Noche» apeló al emperador, sin éxito. Finalmente, un poco de paz le había llegado al acosado compositor.

No hay nada que nos proporcione un sentido tan fuerte de la grandeza de Beethoven como la naturaleza de la música que supo extraer de esta gran tribulación. Las *Sonatas para piano en mi mayor, Op. 109* (1820), en *la bemol mayor, Op. 110* (1821) y en *do menor, Op. 111* (1822); la magnífica *Missa Solemnis;* la *Novena Sinfonía* en *re menor* (1824), en la que la alegría no sólo *puede* arrollarnos como una riada, sino que *lo hace.* Tales fueron sus obras, llenas de bendición y consuelo.

En cierto sentido, el desarrollo de los grandes hombres se produce siempre sin solución de continuidad, pero en la música de Beethoven cabe establecer claramente tres periodos o fases sucesivas, separados unos de otros por los Rubicones de las dos tremendas aflicciones de su vida. Así el primer periodo llega hasta 1800, cuando se produce el drama de su sordera; el segundo va hasta 1815, fecha del legado de Karl; el tercero se extiende hasta su muerte, en 1827. En el primero Beethoven vio el *mundo material* desde un *punto de vista material;* en el segundo vio el *mundo material* desde un *punto de vista espiritual,* y en el tercero vio el *mundo espiritual* desde un *punto de vista espiritual.*

La mayor parte de la humanidad vive en tres dimensiones. Pero hay una minoría, los santos y los visionarios, que intenta vivir en cuatro y lo consigue reduciendo al mínimo las dimensiones más viles. Ermitaños, monjes y faquires se divorcian deliberadamente de la vida común. Beethoven no podía hacer nada de eso, de modo que se vio obligado a vivir cruelmente agitado por las diferentes corrientes de su existencia.

Schindler, un joven estudiante que debido a la devoción que sentía por la música de Beethoven llegó a convertirse en un fámulo del maestro,

Retrato de Karl, el sobrino e hijo adoptivo que tantos disgustos causó a Beethoven. Museen der Stadt Wien, Viena.



recuerda que, hacia finales de agosto de 1819, acudió a Mödling junto con el músico Horsalka para visitar a Beethoven.

«Eran las cuatro de la tarde. Al llegar nos enteramos de que, por la mañana, los dos sirvientes se habían marchado y de que, pasada la medianoche, había habido una pelea que despertó a todos los vecinos, motivada por el hecho de que a consecuencia de una larga vigilia los dos criados se habían dormido y la comida, que estaba preparada, se volvió indigerible. En la sala de estar, tras una puerta cerrada, escuchamos al maestro que cantaba partes de la fuga del Credo: cantaba, aullaba y daba golpes con el pie. Después de haber escuchado por largo tiempo esta escena casi terrible... se abrió la puerta y Beethoven apareció ante nosotros con la cara distorsionada, calculada para asustar. Parecía como si hubiese librado un combate mortal con todo un ejército de contrapuntistas, sus sempiternos enemigos. Sus primeras palabras fueron confusas, como si le hubiera disgustado que nosotros le hubiésemos oído. Después comenzó a relatar los hechos del día, y moderándose ostensiblemente dijo: "¡Bonitos hechos, en verdad! Todo el mundo se ha ido y yo no he comido nada desde ayer por la tarde."»

El año siguiente, 1820, nos ofrece otro ejemplo de su desorientación mundana. Beethoven, que por aquel entonces se hallaba en Baden, se levantó temprano para salir a dar un paseo. Sin advertirlo, estuvo andando hasta el anochecer; entonces se dio cuenta de que se había extraviado y de que no había comido nada en todo el día. Comenzó a atisbar por las ventanas de las casas, y los vecinos, asustados, llamaron al policía local, quien le arrestó: «¡Yo soy Beethoven!», exclamó el compositor. «¡Claro! ¿Por qué no? ¡Tu eres un vagabundo! El auténtico Beethoven no tiene esa cara», fue la respuesta del agente, mientras le encerraba. El comisario de policía, continúa el relato, se estaba divirtiendo en una

fiesta que se celebraba en el jardín de la taberna, cuando llegó el agente y le dijo: «Señor comisario, hemos arrestado a alguien que no nos deja en paz. Va diciendo a gritos que es Beethoven, pero se trata de un vagabundo: lleva un viejo abrigo y ni siquiera tiene sombrero... No hay nada que nos permita identificarle.» El comisario ordenó que aquel hombre fuese encerrado en una celda hasta la mañana siguiente y él mismo se retiró a descansar. A las once de la noche le despertó un policía diciendo: «El prisionero pide repetidamente que acuda Herzog, el director del Wiener Neustadt, para identificarle.» Al llegar a este punto el comisario fue lo bastante sensato como para levantarse, vestirse e ir a buscar a Herzog a medianoche. En cuanto Herzog vio al «mendigo» exclamó: «¡Este sí que es Beethoven!» Y la comedia acabó con un Beethoven alojado por Herzog en su casa y un comisario que al día siguiente enviaba, para recoger al huésped, un coche oficial de la magistratura.

En 1822 fue revisado *Fidelio.* A finales de aquel mismo año Beethoven recibió el encargo de un trabajo para un nuevo protector, el príncipe Galitsin, que consistía en uno, dos o tres cuartetos de cuerda, para los que Galitsin estaba dispuesto a pagar la suma que Beethoven fijase y a aceptar, agradecido, la dedicatoria.

La vida presenta curiosas simetrías. Cuando Beethoven era joven se le condujo ante Mozart para que tocara. Ahora, en 1823, un joven prodigio llamado Franz Liszt acudía para tocar ante Beethoven. Al igual que Mozart en su momento, el hombre mayor era escéptico. Se dice que lo que le conquistó fue la extraordinaria interpretación que hizo Liszt de algunos preludios y fugas de *El clave bien temperado,* de Bach, transportándolos a cualquier clave que Beethoven escogiera. La gran proeza de Beethoven, cuando niño, había sido su interpretación del «Cuarenta y ocho».

Durante el mismo año de 1823 Beethoven anduvo considerablemente ocupado recogiendo suscripciones para la publicación de la *Missa Solemnis.* Goethe figuraba entre los que no se suscribieron. Ignoró deliberadamente la carta de Beethoven, de la misma forma que nunca quiso enterarse de la existencia de Schubert.

Beethoven avanzaba en la composición de su *Novena Sinfonía,* la gran obra en la que pondría música a la *Oda a la alegría,* de Schiller. La acabó en febrero de 1824 y se estrenó el 7 de mayo en un gran concierto organizado por Beethoven a petición de treinta de sus amigos. Aquella noche todo el mundo estuvo allí, salvo la familia imperial. Incluso el pobre Zmeskall, obligado a guardar cama, fue trasladado a la sala en una silla de manos. Por una vez, los vieneses intuyeron que se hallaban ante un acontecimiento histórico. El público se volvió loco de excitación y en pleno tumulto *Fräulein* Unger, la cantante, dándose cuenta repentinamente de que Beethoven no oía nada, le hizo girar gentilmente cara al público.

Todos los amigos habían cooperado para que el concierto fuera un éxito, aunque el dinero ingresado no fue abundante. El compositor estaba amargamente decepcionado y no lo pensó dos veces para decir que le habían engañado. Hay pocas escenas en su vida que resulten tan

desagradables como aquella en la que, habiendo invitado a cenar en un restaurante a Umlauf, Schuppanzigh y Schindler, les insultó, sin atender a las leyes de la hospitalidad, acusándoles de las acciones más horribles. Pero después fue tan sincero su arrepentimiento —cosa que en él era normal— que volvió a granjearse su amistad.

Nunca, a lo largo de los años, Beethoven había sido lo que podría llamarse un hombre saludable. Ahora se quejaba con más frecuencia de ciertas dolencias. Sin embargo, en 1824 había comenzado el gran *Cuarteto para cuerda en mi bemol mayor, Op. 127,* y para marzo de 1825 ya lo tenía a punto. Por dicha época el violinista Karl Holz llegó a formar parte del círculo de los íntimos de Beethoven, amistad un tanto sospechosa a los ojos de los viejos camaradas: Holz estaba considerado como un hombre disipado, y se temía que arrastrara a Beethoven hacia hábitos de intemperancia. La mejor negación de estas acusaciones es que durante 1825 Beethoven compuso los *Cuartetos para cuerda en si bemol mayor* y en *la menor, Opp. 130 y 132,* obras ambas de una mente de Titán.

Su sobrino Karl tenía por entonces diecinueve años y vivía en Viena como el más cumplido y joven libertino. Decíase de él que conocía a todas las mujeres de mala reputación de la ciudad. Beethoven pasó por todas las agonías de la ansiedad, lo que provocó una cadena de mutuos reproches. Karl contraatacó siempre, hasta el punto de que, según se cree, llegó a pegar a su tutor. En 1826, desesperado por las deudas contraídas y por todo lo miserable de aquel asunto, Karl hizo lo que muchos jóvenes austríacos solían hacer cuando se metían en dificultades: intentar suicidarse. Durante algún tiempo amenazó con hacerlo hasta que un día, a finales de julio, burló la vigilancia de los que hubieran podido evitarlo y se fue a las ruinas de Rauhenstein, cerca de Viena, en el Helenenthal (un lugar particularmente cruel para ser elegido, ya que era uno de los parajes favoritos de Beethoven). Allí se disparó un tiro en la cabeza. No falleció, sin embargo; sólo quedó herido, aunque el susto de Beethoven fue indescriptible, así como el golpe que sufrió su corazón. El suicidio estaba considerado un crimen por el código austríaco. Así, además de los dolorosos detalles médicos, tuvo que intervenir la policía. Beethoven tenía miedo de que se descubrieran ciertos secretos, como, por ejemplo, el de que Karl le había robado los libros, o algún crimen peor que aún hoy no se conoce. Cuando *Frau* von Breuning se enteró de la historia y preguntó si Karl estaba muerto, Beethoven respondió: «No, el disparo sólo le rozó; vive y hay esperanzas de que se salve. ¡Pero la deshonra ha caído sobre mí! ¡Con lo mucho que le quería!»

Beethoven escribió una vez en su diario: «El que quiera recoger lágrimas, que siembre amor.» Ahora, de pronto, se le veía encorvado, quebrantado, como si hubiera envejecido... él, que siempre había resistido la tentación del suicidio, porque «ningún hombre tiene el derecho a poner fin a su propia vida mientras pueda llevar a cabo una buena acción».

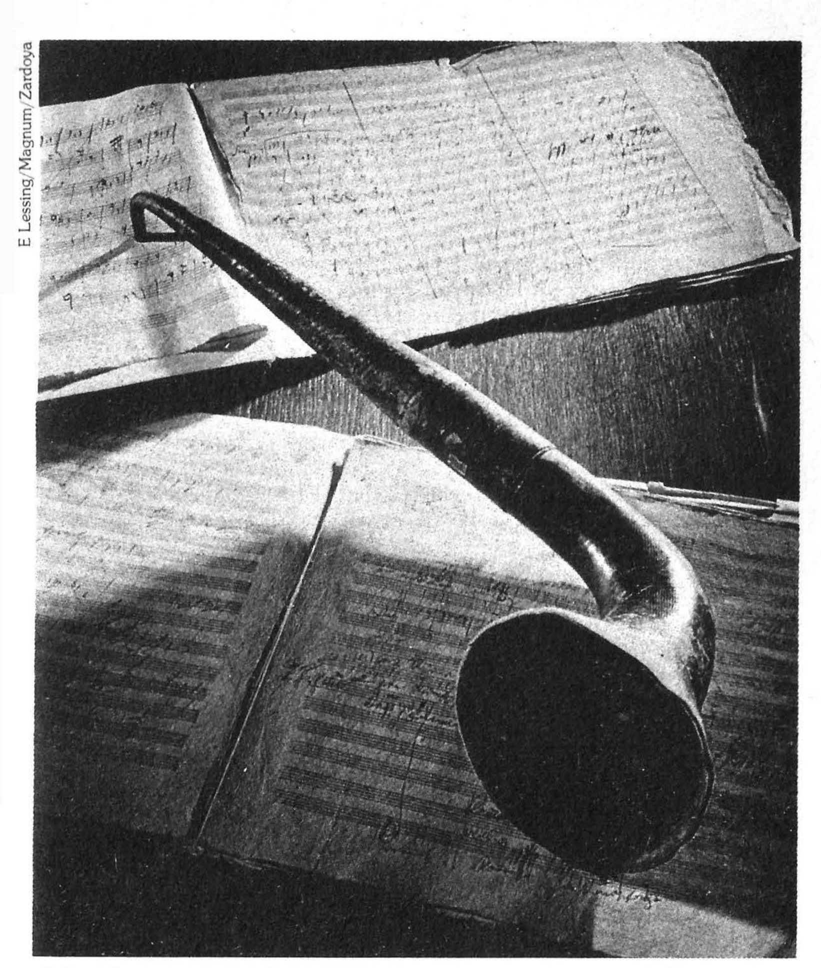
Hacia la última semana de septiembre Karl se había recuperado lo suficiente como para ser llevado al campo a restablecerse totalmente,

antes de entrar en el ejército, pues se había decidido que fuera ésta su carrera. Johann van Beethoven, que había acudido a Viena, invitó a su hermano y a Karl a que le acompañaran a su finca, recientemente adquirida, en Gneixendorf. Parecía un buen proyecto, de forma que allí se trasladaron los tres. Beethoven había acabado el maravilloso *Cuarteto en do sostenido menor* en junio, justo antes del intento de suicidio de Karl, y había bosquejado el *Cuarteto en fa mayor, Op. 135*. En Gneixendorf comenzó a notar que las sombras se abatían sobre él, pero buscó un respiro todavía. En diciembre escribió a Wegeler: «Espero crear aún algunas grandes obras y después, como un niño viejo, acabar mi curso sobre la tierra entre la gente buena.» Completó el *Cuarteto en fa mayor,* pero, por lo demás, la estancia fue desafortunada. Se encontraba enfermo y se echaba la culpa del desastre de Karl, sintiéndose terriblemente inseguro en cuanto al futuro del sobrino. Sólo disponía de una modesta fortuna para legársela al muchacho: siete de las ocho acciones de mil florines que había ahorrado durante los turbulentos tiempos del Congreso. En consecuencia, incitó al próspero Johann, que había ganado dinero con contratos del ejército, a que legara su propiedad a Karl. Johann no tenía la más mínima intención de hacer semejante cosa, por lo que se enzarzaron en fuertes discusiones. Hacia primeros de diciembre culminaron en una tan furibunda que Beethoven, sacudiendo de sus zapatos el polvo de aquella mansión, salió de ella negándose a esperar un carruaje apropiado, ya que Johann no le quiso dejar el suyo; tomando a Karl consigo se fue a Viena, apresuradamente, bajo un clima atmosférico glacial. Llegó el 2 de diciembre, enfermo por el furor y por el viaje a la intemperie; se fue derecho a la cama, en su alojamiento de Schwarzspanierhaus. Nadie pensó que su estado pudiera revestir gravedad y quizá imaginaron que, una vez más, se trataba de aquello de «¡Que viene el lobo!»; Karl se fue a jugar al billar, en lugar de llamar a un médico. Finalmente Beethoven hizo venir a Holz, quien llamó al profesor Wawruch, médico que veía al paciente por vez primera; no había otro disponible. La enfermedad parece haber sido neumonía. Beethoven se salvó de ella, pero solamente para pasar cuatro meses arrastrando una enfermedad mortal que dejó perplejos a los médicos, si bien un diagnóstico moderno se hubiese pronunciado por la cirrosis hepática.

Fueron meses de dolor ininterrumpido y de malestar físico. Los cirujanos, que por cinco veces le hicieron incisiones contra la hidropesía, no mantenían higiene alguna y eran sumamente descuidados, incluso teniendo en cuenta los niveles de la época. Sus enfermedades hubieran permitido que los bichos se lo comieran vivo. Karl y Johann, este último llegado a Viena al enterarse de la enfermedad de su hermano, no aportaron ningún consuelo como parientes.

El Año Nuevo —1827— comenzó con una terrible discusión entre Beethoven y Karl: la última, ya que éste se incorporó a su regimiento el 2 de enero. Los amigos acreditaron ser mejores que la familia. Stephan von Breuning, su mujer y su hijo Gerhard (un niño encantador que tuvo la sensatez de traer a Beethoven un polvo insecticida), Schindler, Holz y el doctor Malfatti (ahora reconciliado, con cierto envaramiento, con su

E Lessing/Magnum/Zardoya



Sobre algunas páginas de las Sinfonías Tercera y Novena, *una de las trompetillas utilizadas por Beethoven para paliar su creciente sordera.*

viejo amigo) figuraban entre los visitantes; una vez acudió Franz Schubert, que quedó profundamente conmovido al ver al maestro que se moría.

Beethoven yacía allí, sin ningún temor a la muerte, planeando incluso su décima sinfonía y patéticamente determinado a que, fuera cual fuese su pobreza, nada le induciría a gastar para sí ni un solo céntimo de la herencia que había apartado para Karl. Aún lanzaba alguna broma amarga, pero se sentía terriblemente solo y volvió a sus viejos amores, los clásicos. Los regalos que le hacían sus amigos —las obras completas de Haendel, una caja de botellas de vino, un cuadro con el lugar de nacimiento de Haydn— le gustaron mucho. Hacia el mes de

febrero su capital había disminuido tanto que escribió cartas a sus amigos de Londres, Stumpff, Moscheles y Smart, pidiéndoles que ejercieran su influencia sobre la Sociedad Filarmónica con el fin de que diera un concierto benéfico para él. El 14 de marzo no había llegado ninguna respuesta, por lo que escribió nuevamente a Moscheles:

«¿Cuál será el final de todo esto? ¿Qué será de mí si mi enfermedad perdura mucho tiempo? Verdaderamente, mi sino es muy duro. A pesar de todo, me resigno a aceptar lo que me traiga el destino y sólo le ruego a Dios que, en su divina sabiduría, ordene las cosas para que, mientras dure esta muerte en vida, me vea protegido de la necesidad. Esto me daría fuerza suficiente para soportar mi sino, por muy duro y terrible que fuera, con un sentimiento de sumisión a los deseos del Todopoderoso.»

Desde que era un muchacho de quince años, Beethoven se había acostumbrado a no temer a la muerte. Hacía mucho tiempo que había aprendido a confiar en Dios. «Dios nunca me ha abandonado. Alguien acudirá para cerrar mis ojos», le había escrito a Karl un año antes de su última enfermedad.

Su confianza no le traicionó. El 18 de marzo llegó la ayuda. La Sociedad Filarmónica, cuyas percepciones musicales Beethoven había despreciado, supo captar de inmediato la realidad y demostró una amabilidad extraordinaria. Sin esperar el concierto (que podía celebrarse más adelante) le mandaron un regalo de cien libras. Beethoven lo recibió con conmovida gratitud. «¡Mi querido, mi amable Moscheles! No puedo expresar en palabras la emoción con que he leído tu carta del primero de marzo. La generosidad de la Sociedad Filarmónica, anticipándose casi a mi súplica, ha llegado hasta lo más profundo de mi alma», le escribió Beethoven. La ayuda que aquel dinero podía proporcionarle ya no era necesaria, pero, cuando menos, tenía la satisfacción de saber que había llegado. El dinero de los ingleses sirvió para pagar su funeral.

Su viejo amigo Hummel, al enterarse de la enfermedad de Beethoven, viajó a través de Alemania, con su mujer, para estar a su lado. Este acto complació mucho a Beethoven, aunque la presencia de Hummel, felizmente casado, le dejó muy pensativo. «Eres un hombre con suerte, tienes una mujer que te cuida; en cambio yo, pobre de mí...» suspiró con pesadumbre.

El retrato de Therese von Brunswick aún estaba con él, así como la miniatura de Giulietta Guicciardi, y la carta de la «Amada Inmortal» permanecía escondida en un cajón secreto de su escritorio. Ni una sola de las mujeres que habían significado algo en su vida se hallaba presente en su final. Sólo la partitura de *Fidelio,* la ópera que custodiaba como una reliquia su sueño de conseguir una esposa, se hallaba en un rincón, bajo un montón de papeles.

Pasó de esta forma una corta temporada, cuando el tratamiento a base de ponche helado prescrito por el doctor Malfatti pareció mejorar su estado, pero a finales de febrero toda esperanza había desaparecido. El 24 de marzo Beethoven, que durante mucho tiempo se había mantenido

distanciado de las prácticas religiosas, consintió en recibir la extremaunción. Lo hizo devotamente, agradeciéndole al sacerdote el consuelo que le había dispensado. Una vez se hubo marchado éste, les dijo a Breuning y a Schindler: «*Plaudite, amici: comoedia finita est*» (Aplaudid, amigos: se acabó la comedia). Su mente había vuelto a sus queridos clásicos y a las palabras de Augusto moribundo, que eran, a su vez, el eco de la frase utilizada por los actores romanos. Más tarde, durante el día, entró en un estado de semiinconsciencia. Ocasionalmente se despertaba un poco y en una de estas ocasiones dijo: «Es extraño: me siento como si hasta ahora no hubiese escrito más que unas pocas notas.»

Su buen amigo Zmeskall, obligado a guardar cama en sus propios aposentos, estaba informado de todo cuanto ocurría en la Schwarzspanierhaus. Escribió a otra persona amiga, de Beethoven, que aún le amaba, diciéndole: «Nuestro querido Beethoven está luchando con la muerte. Es hidropesía; le han hecho ya cinco operaciones. Su sobrino estaba en la cárcel, pero hoy ya le habrán convertido en un mosquetero. La educación de este sobrino le ha costado la paz del espíritu y la fortuna.»

La carta iba dirigida a Therese von Brunswick. Venga la paz sobre la memoria de Zmeskall por esta buena acción.

En la vieja mitología y en la Grecia de la Guerra de la Independencia existía la creencia de que, cuando moría un héroe nacional, los cielos mostraban fenómenos portentosos. Tres años antes solamente, cuando Byron se estaba muriendo en Mesolongion, una tormenta de abril descargó sobre la ciudad. Llegaba la noche y los relámpagos iluminaban la oscura silueta de las islas y la laguna. Los soldados y los pastores, refugiados en sus cabañas, exclamaban: «¡Byron ha muerto!» Y así era.

Beethoven, el héroe, se fue de una manera similar. Era el atardecer del 26 de marzo: *Frau* van Beethoven (una de sus cuñadas) y Hüttenbrenner, el amigo de Schubert, se hallaban solos, vigilando al moribundo. Algo después de las cinco «vino un relámpago, acompañado de un trueno, que iluminó de manera deslumbrante la cámara mortuoria» —dijo Hüttenbrenner—. «Beethoven abrió sus ojos, levantó la mano derecha y miró al vacío durante varios segundos, con el puño cerrado y una expresión seria y amenazadora... Cuando dejó caer sobre la cama la mano levantada sus ojos se entornaron. Mi mano derecha estaba debajo de su cabeza y tenía la izquierda posada sobre su pecho. No hubo otro respiro, ni otro latido de su corazón.»

Tres días más tarde, el 29 de marzo, Beethoven fue enterrado en el cementerio de Währing. Sus amigos y la gente en general convirtieron el funeral en un gran acto de despedida. Cerraron las escuelas. Se congregaron viente mil personas en la plaza, frente a la Schwarzspanierhaus. En medio del patio de la casa se dispuso el féretro, cubierto con un paño mortuorio ricamente bordado. Se hallaban presentes nueve sacerdotes y todos los músicos, cantantes, poetas y actores de Viena. Todos iban de luto riguroso, con rosas blancas recogidas mediante cintas de crespón y prendidas de las mangas, y portando antorchas con draperías. En medio

del profundo silencio de aquella miltitud expectante se dejó oír el sonido de la música —los *Equali* que el propio Beethoven había compuesto para el día de Todos los Santos, ahora arreglados para voces—, atravesando el aire quieto con efecto sobrecogedor. Cuando cesó, la procesión comenzó a moverse hacia la iglesia de los franciscanos, en la Alserstrasse. Un forastero, viendo la gran multitud, le preguntó a una anciana qué significaba todo aquello. «¿No lo sabe usted?» —replicó ella—. «Están enterrando al general de los músicos.» Hummel y Kreutzer estuvieron entre los portadores del féretro y Schubert entre los que llevaban las antorchas. Cuando terminó el servicio fúnebre, de tan impresionante ritual, se dispuso el ataúd sobre un coche de cuatro caballos, que fue seguido por la procesión, lentamente, hasta Währing, donde esperaba también una gran multitud. En la puerta del cementerio el actor Anschütz recitó la oración fúnebre escrita por Grillparzer. Después, sin más música ni palabras —ya que lo prohibía el reglamento de Währing— el ataúd descendió, silenciosamente, a la tumba. Encima colocó Hummel tres coronas de laurel. Así, en silencio —Mozart había dicho que «el silencio es la cosa más bella en la música»— Beethoven fue entregado al descanso eterno.

Muchos años más tarde los vieneses prepararon un «Walhalla» para sus músicos en su nuevo Zentral Friedhof, y allí fue trasladado Beethoven; pero el viejo diseño para su monumento ha sido conservado. Se trata de un esbelto obelisco que se alza sobre una base en la que se lee la palabra Beethoven; encima hay una lira, y arriba, una mariposa con las alas desplegadas dispuestas en círculo: son los emblemas de un alma liberada y de la eternidad.

Segunda Parte
LA PERSONALIDAD

8. El hombre

«Me producís la impresión de ser un hombre con varias cabezas, varios corazones y varias almas», le dijo Haydn a Beethoven cuando éste le pidió, en cierta ocasión, que hiciera una crítica de su persona y de su obra.

Es un sagaz resumen de la naturaleza de Beethoven y de su genio. Aplicado a un hombre de menor talla, estos elementos múltiples se hubiesen resquebrajado en mil fragmentos de insania mental: en el caso de Beethoven, se hallaban sintetizados en una mente magníficamente unificada, una mente que estaba en paz consigo misma, en lo más elevado de su ser.

Un escritor que quisiera describir a Beethoven con palabras, tal como Beethoven describió plena y verdaderamente con su música a Napoleón, héroe y símbolo de la gloriosa libertad, primero tendría que haber sido un Beethoven en su género, ¡y Beethoven era único! Lograr una fiel descripción de su figura es algo no ya difícil, sino casi irrealizable.

Las primeras impresiones que nos produce una persona nos llegan, normalmente, a través de su presencia física. En este sentido, la posteridad no ha sido muy bien servida. Los pintores, grabadores, dibujantes y escultores que retrataron a Beethoven fueron discretos, sin aquella chispa de intuición vital que hizo del busto de Gluck, obra de Houdon, una pieza incomparable. El busto que Klein hizo de Beethoven no merece ser descrito con las mismas palabras. La mascarilla que probablemente le sirvió a Klein como punto de partida data de 1812 y es un trabajo mecánico en lo técnico y al mismo tiempo infiel, ya que el peso del yeso mojado deprimió las partes más blandas de la cara y exageró demasiado los huesos. La máscara mortuoria, a pesar de ser tan expresiva, nos muestra a un Beethoven que acaba de pasar por un examen médico *post-mortem,* llevado a cabo para descubrir, entre otras cosas, por qué su cerebro era tan musical y sus oídos tan sordos. En cuanto a sus retratos en dos dimensiones, autoridades eminentes como Th. von Frimmel y W. Barclay Squire, están de acuerdo en destacar, entre los primeros, el grabado de J. Neidl según un dibujo de Stainhauser (1801), una miniatura de C. Horneman (1803) y una pintura de W. J. Mähler (1804 ó 1805), considerándolos los mejores, mientras que entre los más tardíos señalan el de Ferdinand Schimon (1818 ó 1819), pintado mientras Beethoven trabajaba en el Credo de la *Missa Solemnis,* el de J. C. Stieler, con Beethoven sosteniendo dicha obra entre las manos (1820)

y los pequeños apuntes de J. P. Lyser, de fecha posterior, en los que vemos cómo Beethoven «solía saltar y correr por las calles de Viena, en lugar de andar». El dibujo con tiza de Augustus von Klöber (que quizás date de 1818) también merece una buena consideración.

Con la ayuda de estas representaciones y con la de muchas descripciones escritas que han llegado hasta nosotros, es posible hacerse una idea de la apariencia física de Beethoven.

Medía, pues, no más de 1,65 m de estatura, era bien constituido, vigoroso, musculoso, muy rápido en sus movimientos (por lo que le impacientaba la lentitud de los demás), con un torso gallardo, disimulado bajo una ropa mal llevada. Este torso gallardo debe considerarse, probablemente, como la *raison d'être* de una estatua moderna de Max Klinger, admirada por los críticos del continente, pero que a los ingleses —con un sentido del humor no educado— les sugiere, inevitablemente, un Beethoven sentado con una toalla sobre sus piernas, mientras discute razonablemente con un águila intentando persuadirla de que le deje entrar en la bañera. La toalla disimula, con tacto, que las piernas de Beethoven eran cortas en proporción con su cuerpo. Sus manos eran anchas y rojizas, con dedos cortos y uñas mordidas, manos indescriptiblemente torpes en situaciones corrientes que estuvieran relacionadas con el comer, el vestir, las joyas, los platos o la cristalería. Pero sobre el teclado esas manos torpes eran divinamente distintas, capaces de producir una tonada *cantabile* que, por su belleza, era capaz de arrancar lágrimas de los oyentes.

La cabeza de Beethoven era grande, con una frente (quizá el único rasgo bello) amplia y noble. Dícese que en una fiesta cierta dama exclamó: «¡Qué frente más noble tiene!», a lo que respondió Beethoven: «Salúdela, pues, señora», y se la ofreció para que la besara. (Sin duda la dama debía de ser bella.)

Su nariz era «cuadrada *(viereckig)* como la de un león». En esta similitud el observador nos ha dejado una maravillosa impresión de la fuerza y la sensibilidad de Beethoven. Su boca era demasiado ancha, pero fuerte y sensible, con un labio inferior un tanto prominente y la barbilla partida por una hendidura que fue haciéndose más visible con el correr de los años. Sus dientes eran iguales y blancos. Su pelo, muy tupido y negro, se volvió gris como el acero en 1816; le crecía encrespado y revuelto, no porque fuera grueso (era muy fino), sino, probablemente, porque llevaba la carga eléctrica de su constitución. Cuando murió, el pelo se le había vuelto cano, así como el cutis, que, de atezado en su juventud, enrojeció a mediana edad y adquirió un color marrón enfermizo durante los últimos meses de su vida. Al igual que Gluck, Haydn y Mozart, había sufrido la viruela, de la que le quedaron señales en la piel.

En cuanto a sus ojos, ¿qué podríamos decir para dar una idea de su poder aterrador? Incluso después de una centuria, excitan y asustan. Ojos negros, dijo un observador; gris azulado, dijo otro; marrones, añadió un tercero. Yo creo que, al igual que los de otros hombres con una chispa de genio, cambiaban literalmente de color según variaban las emociones de su dueño. El color básico era, probablemente, un gris

marrón abigarrado, aunque Romain Rolland dice que el color real sería el gris azulado. Sometidos a fuertes emociones, unos ojos así podrían parecer fácilmente negros; lo que si debió de ser cierto es que los ojos de Beethoven se dilataban de una manera extraordinaria durante un *raptus;* pero cuando se sentía satisfecho podían ser de un gris azulado, con el iris en calma y diáfano. En cualquier caso, Beethoven era miope y llevó gafas hasta 1817, cuando su vista se alargó. ¿Eran unos ojos bellos? El doctor Müller (1820) dijo que sí: «Ojos bellos, expresivos, a veces graciosos y tiernos, a veces inquietos, a veces peligrosos y terribles.» Si se irritaban, debían de echar chispas tan temibles como las que sin duda emiten los ojos del diablo. Hacia el final de su vida su habitual expresión era severa, con la mirada hacia arriba —«nach oben»—, tal como Klöber intentó reproducirla en su retrato. Era típico en él lo variable de su carácter, ya que podía cuidar de su apariencia con la misma facilidad que podía despreocuparse de la misma. Cuando de niño iba a la escuela era descuidado, sin que la suciedad llegara a disgustarle. Al trasladarse a Viena cambió: se vestía cuidadosamente, compraba medias negras de seda, tomaba lecciones de baile y lucía una corbata que había hecho, para él, Eleonore von Breuning, a la que escribió (noviembre de 1793) pidiéndole que le diera «otro chaleco de lana de angora hecho por ti, mi querida amiga. Perdona la presunción de tu amigo, movido solamente por su predilección hacia todo aquello que esté hecho por tus manos».

Durante varios años cuidó razonablemente de su apariencia —o quizá resulte más cierto decir que pasaba regulares temporadas de dejadez cuando trabajaba en alguna gran obra y de cuidado cuando estaba ocioso. Cada mañana se lavaba totalmente. Cuando su pensamiento le mantenía absorto continuaba echándose agua en las manos durante largo tiempo (¡magnífico para los vecinos de abajo!), y también, a veces, en el calor de la composición, se echaba una jarra de agua fría a la cabeza, versión muy beethoveniana de la proverbial toalla mojada. Afeitarse constituía para él un trabajo abrumador, ya que tenía que rasurarse casi hasta los ojos. A propósito de esto su alumno Ries cuenta un lance absurdo, recogido por Thayer. Ries acababa de regresar de una largo viaje por Silesia y fue a ver a Beethoven. El maestro «estaba a punto de afeitarse y se había enjabonado hasta los ojos... Se levantó de un salto, me abrazó cordialmente y, mira por dónde, transfirió el jabón de su mejilla izquierda a la mía derecha sin que en la suya quedara ni rastro. ¡Lo que nos reímos!»

Normalmente se lee de Beethoven que, en los últimos años de su vida, llevaba pantalones ligeros y una capa verde o azul, con una chistera baja embutida sobre la parte posterior de la cabeza. No obstante, tenía un abrigo mejor, confeccionado con una buena tela de color marrón, con botones de madreperla. En sus últimos años todo, incluso la ropa, cae en el enredo de comedia grotesca y patética que constituía su contacto con el mundo. Cuando leo la carta de Beethoven a Karl están a punto de saltárseme las lágrimas: «Podría haber pasado dos años con un abrigo. Admito que tengo la mala costumbre de ponerme un abrigo usado en casa. Pero ese señorito Karl ¡uf, qué vergüenza! ¿Por qué tiene que

hacerlo? Pues porque la bolsa de dinero de Herr L. v. B[eethoven] está allí únicamente para este propósito.» Pero, no obstante, cuando Karl había necesitado ropa Beethoven le había escrito enviándole dinero, diciéndole a su «querido hijo» que «la cantidad, poco más o menos, de veintiún *gulden* parece ser la más apropiada... Pero, de verdad, creo que por un *gulden* no merece la pena escoger algo que no sea lo mejor. Escoge, pues, o haz que elijan por ti lo mejor de lo que valga alrededor de veintiún *gulden*.»

Cuando hablaba en público, la voz de Beethoven sonaba recia y bronca, con esa falta de modulación que suelen tener los que son totalmente sordos; cuando cantaba, era ronca; su risa era fuerte, con algo que asustaba. Algunos observadores dirán que por la expresión de su cara resultaba imposible deducir lo que sentía. Una gran parte de su conocimiento del mundo lo tuvo que aprender a través de los ojos, ya que, en cuanto dejó de percibir lo que le decían, tenían que escribirle en unos cuadernos que llevaba expresamente por ello, las preguntas que querían formularle. Lo normal era que contestara oralmente, aunque a vaces también escribía la respuesta, de forma que estas libretas de conversaciones han llegado a constituir un registro de extraordinario valor en lo que se refiere a su vida cotidiana. No hay nada que nos ilustre tanto ni tan penosamente sobre la vida que Beethoven hubo de llevar durante un cuarto de siglo como estos cuadernos, a no ser aquellas anotaciones que hizo sólo para su propia lectura, ya que su sordera le negaba el consuelo de la simpatía humana tiernamente expresada en una libre conversación.

«Dios mío ¡ayúdame! Tú me ves abandonado por todos los hombres, y ya que no quiero hacer el mal, escucha mis súplicas para que en el futuro esté con mi Karl, cosa que ahora parece imposible. ¡Oh, duro hado! ¡oh, cruel destino! ¡no, no, mi infeliz condición nunca tendrá fin!»

La letra de Beethoven no es fácil de entender, pero transmite una abrumadora impresión de su personalidad. Como dijo en cierta ocasión una muchacha húngara: «La letra de Beethoven es una fuerza elemental.» Eso es cierto, sus cartas presentan líneas y curvas como las que podría trazar Miguel Angel. Pero en los manuscritos musicales de Beethoven la escritura refleja aún más acusadamente su personalidad, ya que cambia con el desarrollo de su genio. Se pueden seguir estas variaciones en los manuscritos que se conservan en la Beethovenhaus, de Bonn. Durante sus años mozos, el carácter general de la escritura es fuerte, legible, ordenado y preciso. Más tarde, en la *Sonata «Claro de Luna»* la tremenda urgencia de la inspiración se refleja en el manuscrito; parece como si las notas hubieran sido trasladadas al papel por un huracán. En el último periodo de su vida la escritura es menos completa en la formación de signos, pero infinitamente más sublime en lo que sugiere; en todo ello hay algo difícil de expresar, a no ser que nos atreviéramos a usar la palabra apocalíptico.

Beethoven recibió una educación inconexa, de forma que no era un matemático, pero sabía algo de francés, latín e italiano, mientras que la gama de sus intereses y la cualidad mental que puso al servicio de los

mismos, le situó junto a los grandes intelectuales en una época en que el intelecto estaba pasando por una fase de suma agudeza. Se familiarizó con la filosofía persa, egipcia e hindú. Un cuarto de siglo después de su muerte, Giulietta Guicciardi, hablando con Thayer, recordó especialmente la nobleza, el espíritu refinado y la cultura de Beethoven. Es fácil de aceptar contemplando los libros de su biblioteca, aunque el único testimonio que tuviésemos para ello fueran los pocos que han quedado. Incluía *La teoría del cielo* de Kant, la *Biblia* en francés y en latín, los Evangelios apócrifos, las *Fábulas* de La Fontaine, la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, Goethe, las obras completas de Schiller y Klopstock, el teatro de Shakespeare, las *Vidas paralelas* de Plutarco, las *Epístolas* de Cicerón, así como veinte volúmenes de los *Cuentos para niños*, de Campe, adquisición que nos pone un nudo en la garganta, ya que Beethoven los compraría, probablemente, para Karl. Beethoven conocía y amaba a los clásicos desde que era un muchacho. Joven aún, había aprendido por primera vez la resignación en Plutarco, para hacer frente a la tempestuosa crisis de su vida; a medida que se acercaba a la muerte, volvía más y más a los amados clásicos. El pequeño Gerhard von Breuning, hijo de Stephan, que entraba y salía de la habitación de Beethoven mientras estuvo enfermo, lo sabía y le trajo sus libros de escolar en los que había dibujos de la antigüedad clásica, convencido de que aquello le iba a gustar a aquel hombre moribundo. Y lo hizo. ¡Qué niño tan encantador! Beethoven le llamaba Botón por lo mucho que se le agarraba, y Gerhard, con su vehemente corazón, le dio a Beethoven el afecto que Karl nunca había experimentado. Si Gerhard hubiese sido Karl...

La poesía estaba indisolublemente unida a la naturaleza del pensamiento musical de Beethoven, sin que pudiera separarse el uno de la otra. En los primeros tiempos le encantaban los poemas de Klopstock; más tarde, Goethe y Schiller, con Ossian y Homero, fueron sus favoritos. Le dijo a Roschlitz: «El [Goethe] ha matado a mi Klopstock. Durante años me tuvo subyugado, cuando paseaba y en otros momentos. ¡Ah, sí! No siempre le entendía. Es demasiado inquieto; y siempre comienza muy distanciado, descendiendo desde las alturas; siempre *maestoso* ¡en *re bemol mayor*!... Además ¿por qué quiere constantemente morir? Eso siempre viene demasiado pronto... En cambio, Goethe ...él vive y quiere que vivamos con él. Esa es la razón por la que se le puede poner música.»

Beethoven era un hombre de intensa vitalidad. Mereció haber gozado de una salud envidiable. Pero, así como su trabajo iba ganando en fortaleza, lamentablemente su salud física pocas veces fue buena en los últimos años. En ello, él tenía, sin duda, parte de culpa, porque, aunque por los tiempos en que vivía podía llamarse abstemio (¡sólo tomaba una botella de vino con la comida!), bebía demasiado, más de lo que podía aguantar con su historial familiar. De la misma manera, aunque era frugal en la comida (el pescado era el delicado manjar que más le gustaba), ingería los alimentos de una manera tan irregular que sin duda estaba alternativa y crónicamente o desnutrido o sobrealimentado. Lo peor de todo eran las medicinas que tomaba. Los médicos

austríacos le recetaban pócimas que, si las juzgáramos a tenor de la medicina actual, tendrían que haberle matado. Algo se aprecia de todo esto en una carta que escribe Beethoven a la condesa Erdödy. Está fechada en Heiligenstadt el 19 de junio de 1817:

«¡Mi dilecta y sufrida amiga, mi muy amada condesa! Ultimamente han jugado demasiado conmigo y me han abrumado con demasiadas preocupaciones. Tras encontrarme mal desde el 6 de octubre de 1816, el 15 de este mismo mes me sobrevino una fiebre griposa violenta, de manera que tuve que guardar cama durante mucho tiempo; sólo después de varios meses me dejaron salir, pero por poco tiempo. *Hasta ahora ha sido imposible eliminar* las consecuencias de esta enfermedad. Cambié de médicos, ya que mi propio doctor, un italiano marrullero, tenía motivos ocultos muy poderosos que me concernían y le faltaba honestidad e inteligencia. Esto fue en abril de 1817. Bien, desde el 15 de abril hasta el 4 de mayo me tenía que tomar unos polvos seis veces al día y seis tazas de té. El tratamiento duró hasta el 4 de mayo. Después de esto tuve que tomar otro tipo de polvos, también seis veces al día, y frotarme a diario tres veces con unos ungüentos volátiles. Después tuve que trasladarme aquí, donde tomo baños. Desde ayer debo tomar otro medicamento al que llaman tintura, del que he de tragar doce cucharadas diarias. Cada día espero ver el final de esta aflictiva condición. Aunque mi salud ha mejorado un poco, dicen que, por lo visto, aún tardaré en estar curado por completo.»

Los detalles médicos de su última enfermedad son tan tristes que emocionan. Sufrió tanto a consecuencia de los tratamientos como de las enfermedades. Solamente en el transcurso del primer mes le obligaron a tragar setenta y cinco botellas de medicamentos, sin contar los polvos... Las ideas de Beethoven acerca de la higiene solían estar llenas de sentido común. En cuestión de alojamiento insistía en que sus habitaciones fueran claras y ventiladas, al amparo de miradas indiscretas desde habitáculos más altos, con buenas vistas y fácil acceso al campo. Muy minucioso. Cualquiera que conozca Viena sabe que las habitaciones orientadas hacia patios interiores son las menos saludables. Por donde se mostraba el lado despreocupado de la naturaleza de Beethoven era por su manía de alquilar atolondradamente varios apartamentos a la vez. Si le gustaban, amueblarlos era un trabajo secundario. Su camastro tenía la dureza de un catre militar. Prácticamente, todo el mundo coincide en afirmar que vivía pobremente, con escaso mobiliario y en medio de un desorden de manuscritos, comida rancia, ropa usada, trastos viejos, capas de polvo y el piso lleno de humedad en distintas zonas. Visitarlo era toda una aventura. El general Kyd lo descubrió cuando pidió al doctor Bertolini que le acompañara urgentemente a visitar a Beethoven. Encontraron al gran hombre afeitándose; tenía un aspecto horrible, con la cara desfigurada por los cortes que se había hecho con la navaja, y trozos de papel y de jabón pegados a ella. El general se sentó y la silla se hundió inmediatamente bajo su peso. (Sin duda, había servido como arma

arrojadiza contra algún sirviente.) Kyd supuso, naturalmente, que Beethoven estaba en la pobreza y le ofreció doscientos ducados para que compusiera una sinfonía, que él se comprometía a hacer interpretar por la Sociedad Filarmónica de Londres. Desgraciadamente, Kyd quería que el estilo de la sinfonía fuera el de las primeras composiciones y no el de las últimas. Las esperanzas de Kyd de hacerse con una sinfonía se quebraron como la silla. Beethoven estaba enfadado, profundamente herido como artista... Al día siguiente, cuando vio a Kyd por la calle, le dijo a Simrock: ¡«Este es el hombre al que ayer tiré por las escaleras!»

Sí, visitar a Beethoven era, desde luego, una aventura.

Sus hábitos personales acentuaban aún más la pesadilla. Solía escupir por la ventana, cuando se acordaba, porque la mayoría de las veces lo hacía en el espejo. Sus maneras, en público, eran tan primarias que normalmente todos rehuían su mesa en los restaurantes. ¡Cómo debían ser en su casa! Pero entre aquella barahúnda barriobajera de su casa se hallaban también sus piezas valiosas: varios pianos y un cuarteto de instrumentos italianos, con un precioso linaje (un violín de Giuseppe Guarneri, otro de Nicola Amati, una viola de Vincenzo Ruggieri y un violonchelo de Andrea Guarneri), que le había regalado el príncipe Lichnowsky. Parecer ser que los pianos estaban en penosas condiciones. Se habían vertido tinteros en su interior (lo cual es fácil de entender) y a algunos de ellos les faltaban las patas (cosa más difícil de explicar). Un biógrafo sugiere que, tal vez, a Beethoven le gustaba trabajar ¡tumbado en el suelo! Me parece más lógico, dado lo mucho que cambiaba de alojamiento, que el motivo fuera que le resultaba más fácil hacer transportar, arriba y abajo de las escaleras, los pianos sin patas. Specht ve en esta pasión por mudarse un ejemplo del vivo espíritu que le llevó a producir numerosos grupos de variaciones, así como su complacencia en los juegos de palabras; era como un instinto para desarrollar hasta el final lo que surgía de una pequeña raíz. Puede que sea una visión aguda en cuanto a sus variaciones y a sus juegos de palabras, pero no explica sus cambios de residencia. También hay que tener en cuenta a sus vecinos. La sordera le impedía advertir a Beethoven lo que los ruidos llegan a molestar a los demás, aparte de que él siempre estaba nerviosamente dispuesto a sentirse molestado. Dos historias de su vida más tardía ilustran sobre este punto. Habiendo pasado algún tiempo en Baden, a entera satisfacción, en 1822, deseó volver allí al año siguiente y ocupar las mismas habitaciones. El dueño se negaba, en principio, pero al final accedió con la condición de que Beethoven reinstalase las contraventanas que habían sido quitadas. Beethoven accedió y le pareció sumamente divertido enterarse de que el posadero mataba dos pájaros de un tiro, ya que Beethoven tenía la costumbre de anotar cosas en los postigos y el dueño los vendía, como autógrafos, a los visitantes admiradores.

La otra historia corresponde al año 1824, cuando Beethoven vivía en Penzing, alojado en el primer piso de una casa de vecinos. Todo parecía marchar sobre ruedas; la planta baja sólo estaba ocupada por una pareja de ancianos. Pero la casa se hallaba muy cerca del puente sobre el río Wien y la gente que lo cruzaba se paraba a mirar a través de

las ventanas de Beethoven. El músico debía de ofrecer un aspecto pintoresco, especialmente cuando se vestía. Czerny, que había visto a Beethoven por primera vez en 1803 cuando aún era un niño, le confundió lógicamente con Robinson Crusoe, ya que llevaba un traje de piel y una barba que casi hacía juego con su pelambrera. Cuando se afeitaba al lado de la ventana o se situaba allí en camisón no era consciente del aspecto que tenía, y, claro está, no entendía por qué atraía tantas miradas. «¿Por qué ululan estos malditos chicos?», preguntaba. Rochlitz, en el año 1822, describió a Beethoven como un hombre muy capacitado que daba la impresión de «haber sido criado en una isla desierta y llevado de golpe a la civilización». Esto explica que en Penzing no resultara de su agrado llevar a cabo una acción tan sofisticada como correr unas cortinas. Regresó a Baden y pagó dos apartamentos durante el resto del verano, así como el piso de Viena. ¿Ilógico? Sí, por regla general. Pero ¿quién puede decir cuáles son las oscuras leyes que gobiernan la creación de las grandes obras de arte? Por la mañana temprano era uno de los mejores momentos para que Beethoven hallara el curso de sus ideas —al igual que Virgilio— y tenía en grado elevado aquel instinto que protege las obras de arte de los observadores, hasta que han sido completadas. Los comentarios, cuando se hacen demasiado pronto, pueden paralizar un poema o una composición.

Las relaciones de Beethoven con el prójimo constituían un cúmulo de contradicciones. A la humanidad en general le concedía una elevadísima fraternidad. Este sentimiento se había gestado ya en el espíritu generoso y liberador de la Revolución; continuó bajo el estímulo de Goethe y de Schiller y lo completó con su propia nobleza. Pero cuando se trataba de individuos, Beethoven tocaba de pie en el suelo y se volvía intensamente humano e impulsivo.

La lealtad familiar era sagrada para él. La veneración que sentía por su abuelo ya ha sido descrita. Para su padre, siempre tenía un severo y protector silencio. En ningún momento permitió que nadie insultara a Johann en su presencia. Para su madre siempre había amor y tiernos recuerdos. Por lo que respecta a sus hermanos, Beethoven reconoció los lazos de la sangre con repetidos actos de ayuda financiera (muy bien aceptada por ellos) y con torrentes de consejos (que no lo fueron tanto), pero no se sentía obligado para con ellos y, menos aún, para con sus esposas. A Johann, que siempre le hacía enfadar, le llamaba constantemente su «pseudohermano»; a la mujer de éste y a su hija ilégitima las denominó *Fettlümmerl* y *Bastard*, y a la mujer de Karl «La Reina de la Noche», por supuesto. Estos apodos no favorecían la felicidad familiar. Excepto Thayer, todos los biógrafos han presentado a Beethoven como el blanco de las provocaciones; la realidad es que él no era menos culpable de lo que sucedía. Si alguna vez su hermano Johann le pidió dinero prestado, posteriormente él se lo pediría a Johann y se negaría a devolverlo. Si sus hermanos, diciendo que le querían ayudar en cuestiones de negocios, le hurtaron las primeras piezas, que él no quería publicar, y las vendieron a los editores, él equilibraría el fiel de la balanza metiéndose en los asuntos matrimoniales de los otros, de forma que

cuando Johann le mandó una tarjeta en la que podía leerse «Johann van Beethoven, Terrateniente», él se la devolvió acompañándola de otra que decía «Ludwig van Beethoven, Poseedor de cerebro». Beethoven se las apañaba bastante bien, él solo, con sus asuntos, con tal de que sus emociones no mediaran demasiado en ellos. Un editor musical, americano, me dijo en cierta ocasión que basta leer la correspondencia de Beethoven con sus editores para darse cuenta de que era un hombre de negocios de primera clase. Era capaz de hallar recursos increíbles ante emergencias insospechadas. El episodio de la copia del *Quinteto para cuerda, Op. 29,* es un ejemplo de ello. Parece ser que Breitkopf & Hartel, de Leipzig, iban a publicar la obra en 1802. Simultánea y misteriosamente apareció una edición publicada por la casa Artaria, en Viena; Artaria había conseguido obtener una copia de la partitura de manos del conde Friess, copiándola a su vez rápida y subrepticiamente. Su edición apareció llena de errores. Beethoven estaba furioso por todo aquel asunto. Sin embargo, hizo que Artaria enviara todos los ejemplares impresos a Riess para que éste los corrigiera. «Al mismo tiempo —cuenta Riess— me dijo que escribiera en tinta sobre el desdichado papel y que lo hiciera de la manera más burda posible, de forma que tachara también algunas líneas para que aquellos ejemplares no pudieran ser ya usados ni vendidos. Las tachaduras figuraban particularmente en el scherzo.» Es muy fácil imaginar el placer que pudo sacar el joven Riess de aquel trabajo.

La cuestión, finalmente, quedó resuelta, pero después de una serie de terribles inconvenientes. Beethoven y su hermano Karl, que acudió para ayudarle, dejaron constancia de ello. El primero llegó a escribir a Breitkopf & Härtel: «*Mi pobre hermano* tiene muchos asuntos que atender y, no obstante, *ha hecho todo lo posible* para ayudarnos, a ustedes y a mí. Al hacerlo, y *en la confusión general,* ha perdido a un perro fiel, al que él llamaba su favorito. Merece que se lo agradezcan personalmente, tal como yo lo he hecho ya por mi cuenta.» El agradecimiento quedó materializado en un contrato firmado con Artaria por el que éste se comprometía a no poner a la venta la edición hasta catorce días después de que hubiese aparecido la de Breitkopf & Härtel.

Beethoven tenía cierta razón para estar resentido con los editores, pero aun así se excedió en la violencia de sus sentimientos y en la forma de expresarlos (su lenguaje resulta realmente explosivo) cuando escribió a Holz, en agosto de 1825: «Me importa muy poco que un perro de presa del infierno me lama o roa mi cerebro, ya que admito que debe ser así; pero esperemos que la respuesta no se retrase demasiado. Ese perro del infierno en L[eipzig] puede esperar y, entre tanto, buscar diversión en la bodega de Auerbach en compañía de Mefistófeles (el editor de L[eipziger] Musikal[ische] Zeitung). Belcebú, jefe de los demonios, pronto cogerá a este último por las orejas.»

Para ser francos, la conducta de Beethoven tampoco fue irreprochable. Su firme rectitud natural se pervertía ante la necesidad de tener que sacar dinero de sus composiciones para mantener a Karl. Beethoven lo centraba todo sobre Karl: su amor por él era la suma total de su

naturaleza, aunque por su intensidad y su afán posesivo acabara autodestruyéndose.

Cada año el corazón de Beethoven quedaba un poco más quebrantado. Leyendo sus cartas a Karl, su punzante humanidad salta de aquellas páginas agonizando, como si hubieran sido escritas ayer mismo. Claro que podemos decir que estaban equivocadas dado el propósito que perseguían, pero hace cien años la gente creía aún en la eficacia de los preceptos morales, en las advertencias y en las reconvenciones. Buen ejemplo de ello es esta carta escrita desde Baden en 1825:

«¡Querido hijo! La anciana acaba de regresar. Así que no te preocupes, trabaja duro con tus libros y levántate temprano por la mañana. Obrando así incluso me puedes ayudar en algunas cosas que surjan. En verdad, es deseable que un joven que casi cuenta diecinueve años combine los deberes que corresponden a su educación y progreso con los que tiene respecto a su benefactor y sostén. Pues yo, ciertamente, cumplí en todos los sentidos con los deberes que tenía para con mis padres.

»Con mucha prisa, tu padre fiel.»

En la siguiente carta hallamos una muestra de los reproches que dirigió a Karl por no haberle dicho que había recibido dinero de una persona desconocida:

«Mimado como estás, no te haría ningún daño cultivar *por fin la simplicidad y la verdad.* Mi corazón ha sufrido demasiado por culpa de tu comportamiento embustero, y eso es algo difícil de olvidar. Aunque por mi parte estuviese dispuesto a tirar del carro con todo su peso, como un buey en el yugo, sin murmurar un reproche, debes saber que si te comportas así con los demás, los alejarás de ti. Dios es testigo de que mi único deseo es el de alejarme de ti, de mi desventurado hermano y de la horrible familia que me ha caído encima. Que Dios cumpla mis deseos. Porque yo *no puedo confiar en ti.*

»Tu padre, desgraciadamente,
»o, peor aún, quien ya no es
tu padre.»

El punto de vista de Karl queda plasmado en una conversación entre él y su tío en 1826.

«Consideras una insolencia —dice Karl— que después de recriminarme sin haberlo merecido durante horas, no haya podido convertir esta vez mi amargo dolor en sonrisa...» y mucho más por el estilo. No obstante, incluso en su lógico resentimiento al sentirse tratado como un niño, la presunción y la vanidad de Karl se traslucen a través de sus palabras, y cuando llega al punto en que Beethoven teme el inminente suicidio de su sobrino, nuestro corazón se pone de parte del padre adoptivo, que escribe:

«¡Mi muy amado hijo! Deténte, no vayas más allá. Ven a mis brazos tan sólo y no escucharás ni una palabra dura. Por el amor de Dios, no te abandones en la miseria. Serás bienvenido con el mismo afecto de siempre. Discutiremos amorosamente lo que hay que considerar y lo que se debe hacer cara al futuro. Tienes mi palabra de honor de que no oirás ningún reproche... Pero, por favor, ven, ven hacia el corazón fiel de tu padre Beethoven.

»Ven en cuanto recibas esta nota. Si no vienes, vas a ser la causa de mi muerte. Por el amor de Dios, regresa hoy a casa. Si no lo haces así ¿quién sabe qué peligro te puede esperar? ¡Corre, corre!»

Si el amor y la ansiedad matan, Karl, en último término, llevó a Beethoven a la tumba.

Las primeras relaciones amorosas de Beethoven, numerosas, románticas y misteriosas, son, en su conjunto, accidentales, una serie de variaciones sobre el tema de buscar a la mujer ideal. Como un cándido *Don Juan,* buscaba siempre para no encontrar nunca. Uno de sus biógrafos —Specht, creo— dice agudamente que sus relaciones amorosas son todas, en realidad, con la misma mujer, el ser ideal. aquella con la que había soñado de joven y por la que suspiró hasta el fin de sus días. Podía darse el caso de que ella no existiera, pero aun siendo así, Beethoven habría pasado por su lado sin advertirla. No tenía la gran inteligencia, el corazón amante y generoso que es el requisito indispensable para el verdadero enlace matrimonial.

Pero en la corrupta Viena de la época, en la que la mayoría de las mujeres casadas acostumbraban tener un amante, Beethoven mantuvo su honor severamente. En 1807 escribió a Marie Bigot y a su marido: «Uno de mis primeros principios consiste en que *nunca estaré metido en relaciones que no sean amistosas con la mujer de otro hombre. Porque no desearía sostener ningún tipo de relación que algún día pudiera llenar mi corazón de desconfianza hacia aquella mujer que pudiese compartir mi destino* —y de esta forma, por mi propia acción, destruir la relación más hermosa y más pura.»

En esto consistía uno de los secretos de aquel círculo de amigos maravillosos de Beethoven. Hombres y mujeres confiaban en él moralmente. ¡Qué amigos eran! La familia Breuning y Wegeler le acompañaron hasta el fin de sus días. También estuvieron a su lado aquel viejo aristócrata de voz tonante, el príncipe Lichnowsky, y su delicada esposa, que era como una segunda madre para Beethoven.

El príncipe Lobkowitz ya ha sido mencionado. Su amistad lo superó todo, incluso los insultos. En uno de los ensayos generales de *Fidelio,* en 1805, el tercer fagot estaba ausente. Lobkowitz intentó, delicadamente, apaciguar a Beethoven, diciéndole que, hallándose allí dos de los tres fagots, «la ausencia del tercero no podía constituir una gran diferencia». El enfurecido Beethoven descargó su enfado gritando mientras iba camino de su casa y ante la puerta del palacio del príncipe: «¡Lobkowitz es un asno!»

Entre sus amigos figuraban el archiduque Rodolfo, afortunado

intérprete de la música de Beethoven; el generoso príncipe Kinsky; el conde Franz von Brunswick, a quien Beethoven llamaba «hermano»; Zmeskall y, después, la incesante corriente de jóvenes que admiraban y servían a Beethoven, entre los que destacan Ferdinand Ries, Schindler y Holz. Estos hombres vieron el lado más rudo del carácter de Beethoven; no así sus amigas, con las que a menudo se mostraba tan asombrosamente intuitivo, sobre todo en horas de tristeza. Todo el mundo conoce el lance aquél de cuando interpretó su música para la baronesa Ertmann, y es muy probable que ello salvara la razón de aquella mujer, desesperada de dolor por la muerte de su hijo. No tan conocida, pero igualmente conmovedora, es la historia en que se nos cuenta que cuando Madame Brentano estuvo enferma en la cama durante largas semanas, él acudía a la casa regularmente, se sentaba al piano de la antesala y, sin decir palabra, se ponía a improvisar; cuando había acabado «diciéndolo todo y trayendo esperanza» en su propio lenguaje, se iba de nuevo como había venido, sin hacer caso a nadie.

Estas amistades con mujeres eran un rasgo admirable de su carácter, ya que, si bien pocas veces estuvo sin algún romance, podía y, de hecho, mantenía con varias mujeres de talento aquella clase de relaciones que llamamos «platónicas», a falta de otro nombre mejor. La condesa Erdödy y Nanette Streicher han sido ya mencionadas. Otras fueron las pianistas Marie Bigot y Marie Pachler-Koschak, así como la baronesa Dorothea von Ertmann, mujer aficionada a la música y dotada de tanto talento que Beethoven la llamaba su «querida Dorothea-Cäcilia». Se dice que las mujeres de aquella época interpretaron mejor que los hombres las obras de piano de Beethoven o que, por lo menos, sabían captar mejor lo que él había querido dar a entender, pero es difícil creer que tocaran la *Sonata Op. 111* a satisfacción de su autor.

Pero se tratara de hombre o de mujer, la amistad con Beethoven no era ninguna sinecura. El fuerte rasgo de desconfianza campesina que formaba parte de su naturaleza se vio incrementado por su sordera y empeoró a medida que era víctima de las intrigas vienesas. Podía darse el caso de que los amigos se vieran golpeados, de repente, por la tonante ira de Beethoven. Las siguientes cartas fueron escritas a una misma persona, de identidad incierta. En la primera, se usa la tercera persona como tratamiento, cosa que en alemán significa desprecio:

«¡No se acerque a mí nunca más! Es usted un perro falso y que el verdugo elimine a todos los perros falsos.»

«¡Querido Ignaz de mi corazón! Eres un tipo honesto y ahora me doy cuenta de que tenías razón. Así que ven a verme por la tarde. Encontrarás aquí a Schuppanzigh y entre los dos te aporrearemos y te sacudiremos tanto que lo pasarás de maravilla.

»Besos de tu Beethoven, también llamado Albóndiga.»

Es de esperar que entretuviera mejor a Hummel que a aquellos amigos a los que, en cierta ocasión, invitó a una comida preparada por él.

El genio tiene sus debilidades, ya que a veces se enorgullece de labores de segunda categoría, algo que debía saber Browning cuando escribió:

Nadie debería renunciar a sus propias dotes.
¿Pinta? Preferiría escribir poesía.
¿Escribe? Preferiría saber pintar un cuadro.

(Es una pena sacar estos versos de su maravilloso contexto.)

El caso es que Beethoven se había convertido en vienés lo suficiente como para considerar la cocina un arte, y cuando llegaron sus invitados los recibió vestido de cocinero, con un gorro de noche en la cabeza, un delantal blanco y una cuchara de sopa en la mano. Después de una larga espera, llegó la comida. La sopa era un líquido para lavar platos, con algo de grasa, la ternera puro cuero y la verdura una pasta indescriptible. Dícese que el maestro sonreía, satisfecho, sin darse cuanta de que sus invitados apenas probaban bocado.

Pertenecer al muy especial círculo de amistades de Beethoven suponía atraer sobre sí tantos apodos como alfileres atrae un imán. A veces también pinchaban, pero el fiel Zmeskall parecía medrar gracias a ellos. Las cartas que Beethoven le dirige están llenas de bromas bulliciosas como, por ejemplo, cuando le pide unas cuantas plumas:

«El honorable señor Von Z. debe darse prisa a la hora de arrancarse las plumas (entre las que sin duda habrá alguna forastera). Esperamos que no las tendréis demasiado hincadas en vuestra piel. Tan pronto como hayáis cumplido todo lo que deseamos, quedaremos, con gran respeto, totalmente vuestro, Beethoven.»

Toda su relación con Zmeskall, justo antes del final, fue como una sucesión de sus *scherzi* establecidos en la vida real. El humor no era el de una ingeniosa y ligera obra de teatro (como los franceses), ni una diversión inocente (como los ingleses), sino una tremenda fuerza que saltaba, pegaba y abofeteaba, riendo como las olas bajo un fuerte viento y un sol brillando en lo alto. Beethoven disparaba (con gracia o sin ella) sus juegos de palabras; prefería un mal chiste a ninguno y a veces se dejaba arrastrar más allá de la discreción, como cuando jugaba con el nombre de Holz diciéndole que era la «Holz vom Kreuze Christi» [la madera de la Cruz de Jesucristo]. A veces su humor se acercaba a la metedura de pata, aunque no era tan desmadrado como parecía. En una carta de 1812 dirigida a Breitkopf & Härtel escribe: «En Sajonia se dice de uno que "es tan mal educado como un músico". Verdaderamente, se me podría aplicar, ya que, sobre la marcha, solté en broma unas cuantas verdades.»

Sí, Beethoven era muy capaz de hacer las cosas sin ayuda ajena cuando le sobraba tiempo y estaba dispuesto a ello, y uno se siente inclinado a imputar la ausencia de enemigos que él tenía al hecho de que sus compatriotas conocían sobradamente este aspecto peculiar de su carácter.

Su inmunidad ante las molestias políticas se debía a otras causas. La política era su tema favorito. Reflexionaba libremente sobre ella en público y criticaba al gobierno austríaco, a la policía y a la aristocracia hasta la saciedad.

«La policía no hacía caso de sus palabras —dice Thayer— ya por considerarle un inofensivo personaje estrambótico, ya porque respetaba enormemente su genio artístico.» Pero también esto tenía su lado irónico, ya que decía: «No hay nada tan pequeño como vuestra gente grande, si bien hago una excepción con los archiduques.» Como predicción política pocas cosas dan más en el blanco que lo que dice en su carta a Simrock:

«Tenemos un tiempo muy caluroso por aquí; los vieneses temen que muy pronto se agoten los *helados*, ya que, como el invierno ha sido tan suave, escasea el hielo. Aquí hay varias personas *importantes* que han sido encarceladas; se dice que estaba a punto de estallar una revolución. Pero yo creo que mientras los austríacos puedan conseguir su *cerveza dorada* y sus *pequeñas salchichas*, no es probable que se amotinen.»

9. El músico

Para los amigos de Beethoven, aquel hombre que caminaba y hablaba con ellos por las calles de Viena era el hombre verdadero, un amasijo de consecuentes inconsecuencias, con una apelación a la lealtad ajena que le convertía, simultáneamente, en un personaje regio y en un niño perdido.

Parece que el propio Beethoven únicamente se daba cuenta de su verdadero ser en la música y en el discurso con la naturaleza, que para él era una forma de penetrar en el mundo invisible.

Con una especie de alivio, nuestra mirada pasa de la contemplación de las turbulentas verdades parciales de su existencia exterior a las radiantes verdades de su vida interior. En ella no había inconsecuencias, sino únicamente una dedicación inquebrantable a un ideal de la música que, por su altura, pureza y grandiosidad, parecía el de un profeta inspirado. Tuvo, de niño, un primer atisbo, avanzó siempre hacia su creciente esplendor, hasta el momento en que la muerte le abrió las puertas de lo desconocido para dar paso a la plenitud de la luz.

Antes de estudiarle como compositor, es mejor considerarle como intérprete, siguiendo el principio que aconseja ir de lo menor a lo mayor.

Beethoven, por aquella época, había aprendido a tocar el piano, el órgano, el violín y la viola, y era director de orquesta, aunque algo excéntrico. Abandonó el órgano cuando aún era joven, ya que sus poderosas vibraciones le alteraban los nervios. La dirección de orquesta le abandonó a él cuando se volvió sordo. El violín nunca fue su verdadera profesión. Se reía mucho con la leyenda de que, siendo un niño, había hechizado a moscas y a arañas, de forma que le dijo a Schindler que lo más seguro es que, siendo un rascatripas, las hubiese espantado. Es probable que su forma de tocar la viola no fuera mucho mejor. Pero aunque puede que Beethoven no fuese un buen instrumentista de cuerda, comprendía el alma de este tipo de instrumentos y era rápido en apreciar la distinción de estilo entre los numerosos violinistas que interpretaban sus obras. Nadie podía suponer, ni por un momento, que tenía en su mente al mismo intérprete cuando compuso la Sonata «*Kreutzer*» que cuando compuso la *Sonata en sol mayor, Op. 96,* para violín y piano. Efectivamente, no era así, ya que fue el brioso Bridgetower el primero en tocar la «*Kreutzer*», en tanto que la *Op. 96* fue diseñada pensando en el estilo elevado, clásico, calmosamente bello de Rode.

De la misma forma que con el violín, obró con los demás instrumentos de la orquesta; Beethoven procuró informarse exactamente de lo que

podían y de lo que no podían hacer. Si a veces exigió tanto de los instrumentistas de la orquesta que estos llegaron a reírse de algunos pasajes y los consideraron imposibles (como, por ejemplo, el famoso pasaje para contrabajo en el trío de la *Quinta Sinfonía*), fue porque se formaba una opinión basada en la capacidad de los instrumentistas excepcionales. Sabía por instinto que lo «excepcional» de un siglo llega a ser lo «habitual» del siguiente en cuestiones de técnica ejecutiva.

Recordemos, por lo que antecede, que Beethoven estaba familiarizado con la interpretación de este tipo de artistas fuera de lo común, tales como Kreutzer, Clement, Rode, Schuppanzigh (violinistas), Weiss (viola), Bernhard Romberg (violonchelo), Dragonetti (contrabajo), Anton Reicha (flauta), Ramm (oboe), Anton Romberg (fagot), Punto (trompa). Esto no significa que todos estuvieran dispuestos a aprender de Beethoven. En cierta ocasión Bernhard Romberg le preguntó a Spohr cómo podía tocar algo tan absurdo *(barockes Zeug)* como los *Cuartetos Op. 18* de Beethoven; se dice también que aquél tiró al suelo el primer *Cuarteto Rasumovsky* y lo pisoteó.

Pero mientras Beethoven estaba dispuesto a aprender de todos estos instrumentistas, él era incomparable como pianista. Cuando era joven, su manera de tocar tenía algo —demasiado— del estilo organístico; con la edad se fue volviendo vehemente en exceso y (a causa de su sordera) impreciso. Una fantasía suya era suficiente para dejar inservible un piano y en cierta ocasión, en un acceso de furia, rompió seis cuerdas con el primer acorde. Pero cuando estaba en plena juventud —digamos entre los años 1796 y 1801— oírle debió de ser la experiencia más memorable de toda una vida. Las interpretaciones insignificantes, suavemente almibaradas, nunca le gustaron. Por el contrario, le encantaba un estilo grande, gigantesco, bordeando lo orquestal, con una diversidad que fuera la resultante del color tonal, que entonces era algo nuevo, y una *cantinela* que —dicen— era «conmovedora», de tono lleno y sostenido como las notas del órgano; los sonidos discurrían en largas líneas melódicas, interrumpidas, «como el roce del arco de un violín». ¡Ah, si pudiera escuchar una interpretación de Beethoven, en lugar de pergeñar estos retazos escritos! Tomaschek, quien le escuchó en 1798 y le llamó «el gigante de los instrumentistas de piano», dijo que la manera de tocar de Beethoven era extremadamente «brillante, pero que tenía menos delicadeza [que la manera de tocar de Wölfl] y que en ciertas ocasiones se le podía culpar de poco claro», lo que parece indicar que Beethoven empleaba ya considerablemente los sonidos sombríos que podrían obtenerse por medio del pedal. Cherubini opinó que era un instrumentista tosco y también variable: a veces confuso y caprichoso, otras brillante, inteligente, lleno de una expresión característica capaz de producir sobre sus oyentes los efectos más emocionantes y extraordinarios. Czerny dice que nadie igualaba a Beethoven en la rapidez de sus escalas, trinos dobles, saltos, etc., y menciona que utilizaba los dos pedales con mucha más frecuencia que lo que aparece indicado en sus obras. La escuela de Carl Philipp Emanuel Bach era el fundamento de su técnica. Concedió gran importancia a la posición correcta de los dedos, y sus propios dedos,

aunque no largos, eran muy poderosos. Cuando tocaba, su expresión facial era «soberanamente impasible, noble y hermosa, sin el menor asomo de muecas —únicamente se inclinaba hacia delante y hacia abajo, a medida que crecía su sordera».

Era típico en él el que la música lograra inclinar aquella poderosa cabeza que el dolor no podía abatir.

Beethoven era un rey de los músicos, y él lo sabía, pero sin aspavientos, con gran dignidad. Cuando Federico Guillermo de Prusia le envió un anillo, y un amigo le hizo algún comentario sobre la aceptación de un regalo proveniente de un rey, Beethoven replicó, simplemente: «Yo también soy un rey.»

Por ser rey, tenía poca paciencia con los pretenciosos y mucha con los alumnos, humildes y pobres. Había un aire pretencioso en Ignaz Pleyel, ex alumno de Haydn y también su rival. Czerny cuenta que Pleyel había venido de París trayendo consigo sus más nuevos cuartetos y que tanto el autor como su música fueron agasajados en una gran fiesta dada en casa del príncipe Lobkowitz. Beethoven se hallaba presente. Cuando acabó el programa, alguien le pidió que tocase. Beethoven, malhumoradamente, caminó hacia el piano, cogió por el camino la parte del segundo violín de uno de los cuartetos de Pleyel, lo lanzó del revés sobre el pupitre y comenzó a improvisar. Czerny continúa:

«Nunca se le había escuchado improvisar tan brillantemente, con más originalidad y esplendor, como en este atardecer; pero a lo largo de toda la improvisación, como un hilo o *cantus firmus* a través de las voces medianas, corrían aquellas notas que, siendo en sí mismas insignificantes, él sabía hallar en la página accidentalmente abierta del cuarteto, sobre la que construyó las melodías y las armonías más osadas, en el estilo de concierto más brillante. El viejo Pleyel sólo pudo mostrar su asombro besándole las manos.»

También, en cierta ocasión, el conocido abate Vogler y Beethoven improvisaron el uno para el otro. ¡Qué tema para que Browning lo tratara poéticamente! Según se desarrolló la sesión, Gänssbacher, aquel a quien debemos el relato, prefirió el estilo fugado, erudito de Vogler, a la «abundancia de pensamientos de Beethoven, más hermosos».

Hoy en día está de moda despreciar la improvisación, ya que los músicos académicos la consideran una aproximación espúria a la composición. ¿Realmente es así? Un método que resultó adecuado para la producción de música tal como la de Gluck, Haydn y Beethoven no puede ser realmente erróneo. Además, aunque Beethoven acudió a un conservatorio, su entrenamiento académico había sido tan riguroso que podía haber obtenido el título de doctor en música en cualquier universidad de habérselo propuesto. Existe otro argumento. Beethoven fue reclamado por todas partes como artista supremo de la improvisación mucho antes de que sus composiciones escritas hubiesen acreditado la magnitud de su genio. Esto ofrece un punto de vista particular, paralelo a la teoría de Romain Rolland según la cual las tendencias de una nación se

hacen audibles a través de su música mucho antes de que ocurran los hechos. Así ocurrió con Beethoven. Primero accedió a su ideal y a la verdadera autoexpresión a través de la improvisación; de allí avanzó hacia una expresión primeriza, personal y totalmente escrita de su música pianística, para llegar, finalmente, a la elocuencia sin trabas en todas las formas de la música.

Resulta muy emocionante trazar los pasos sucesivos de su genio. En los años tempranos aprendió, sin duda, muchas cosas que nunca le fueron enseñadas, efectos que quedaron impresos sobre su naturaleza sensible y debidos a la música de otros compositores. Mozart ejerció una influencia predominante. Beethoven la sintió tan fuertemente que se dio cuenta del peligro y durante un tiempo evitaba oír las óperas del salzburgués para evitar que minasen su individualidad.

El hecho de que Mozart le afectara tan poderosamente no puede sorprendernos, ya que Mozart era la revelación de una perfección tal como nunca se había conocido en música hasta entonces. Ha sido llamado «el compositor de los compositores». Beethoven amó a Mozart, y «aquello que amo, me educa», como ha dicho muy bien un compositor moderno. Aquellos toques mágicos de Mozart, simples y, no obstante, milagrosos, emocionaron a Beethoven hasta lo más profundo de su ser. Lo sabemos —aparte de la evidencia de su música— por la historia que Madame Cramer conservó de su marido. John Cramer y Beethoven estaban paseando por el Augarten y escuchando una interpretación del *Concierto de piano en do menor, K. 491,* de Mozart. (Cramer, vale la pena recordarlo, es el único pianista a quien Beethoven alabó.) Cuando se acercaba el final del concierto, Beethoven se detuvo de pronto, atrajo la atención de Cramer sobre el hermoso motivo introducido por primera vez hacia el final, y exclamó: «¡Cramer, Cramer, nunca podremos hacer nada parecido!», y entonces se rindió enteramente a la música, columpiándose aquí y allá y llevando el ritmo con extremo deleite. El *amor* a Mozart duró toda su vida, aunque pasó el peligro de que hiciera vacilar su personalidad. Podría ser una fantasía mía —aunque creo que no—, pero me parece, oír detrás de la música ceremonial de una obra incluso tan tardía de Beethoven como su obertura *Die Weihe des Hauses* (*La dedicación de la casa,* 1822), los tonos solemnes y la dignidad «fugal» de *La flauta mágica;* de todas las óperas de Mozart, era la favorita de Beethoven.

Otras influencias ejercidas sobre su temprana vida son menos reconocibles. M. Cucuel subraya relaciones temáticas —un poco rebuscadas, quizá entre las óperas de Grétry *Le tableau parlant, Richard Coeur de Lion, Le jugement de Midas* y *La rosière de Salency,* todas ellas interpretadas en Bonn cuando Beethoven residía aún allí, y las *Sonatas Op. 7, 13, 24, 27* y *31, n.º 2,* el *Albumblatt für Elise,* la escena junto al riachuelo en la *Sinfonía Pastoral,* la obertura de la *Sonata Waldstein* y la obertura para *El rey Esteban.* Cucuel también halla similitudes entre el tema de la *Alegría* de la *Novena Sinfonía,* el coro final de *Fidelio* y el coro final de *El desertor,* de Monsigny. Otros comentaristas han aludido a ciertos recursos armónicos y temáticos absorbidos de un estudio de la música de Carl Philipp Emanuel Bach. Beethoven, ciertamente, concedió

valor a su obra, ya que en fecha tan avanzada como la de 1809 escribió a Breitkopf que «sólo tengo unas pocas muestras de las composiciones de Emanuel Bach para clave; y, no obstante, las hay que deberían estar en poder de todo artista verdadero».

Beethoven también valoró a Clementi, «padre del piano». Es difícil determinar qué parte de su obra fue conocida por Beethoven durante sus primeros años, pero M. Prod'homme, siguiendo a Teodor de Wyzewa, cree que Neefe le hizo tocar los *Op. 5, 6, 8* y *14* de Clementi, y que «la expresión, tan novedosa, que Clementi dio a sus pensamientos debieron haber agradado al pupilo de Neefe». Sin embargo, lo que es seguro y no mera conjetura, es que las composiciones de Beethoven muestran indicios de los métodos de Clementi, aunque los dos hombres no llegaran a conocerse hasta 1804 y no trabaran amistad hasta 1807, cuando, «con un poco de astucia y sin comprometerme, he hecho por fin una conquista: la de la altanera belleza de Beethoven», escribió Clementi a Collard.

Estoy dispuesta a creer que las relaciones intelectuales de Beethoven con la música de Haendel, Gluck y Johann Sebastian Bach no han sido lo suficientemente consideradas. Sin duda, estando aún en Bonn llegó a conocer las obras de los tres compositores. En la escritura vocal su estilo está mucho más cerca de Haendel y de Gluck, que de Mozart, ya que tiene el mismo curioso efecto no plástico de las arias de Haendel —efecto comparable a un friso en bajorrelieve, en contraste con el estilo de bulto redondo de la escritura operística de Mozart—. El oído de los jóvenes es muy receptivo y Beethoven sentía una esplendorosa admiración por Haendel. Hacia el final de su vida le elevó al lugar supremo de su estimación. «¿Quién opina que es el compositor más grande que haya vivido nunca?», le preguntó Stumpff. «Haendel; ante él, me pongo de rodillas», contestó Beethoven inmediatamente, doblando hacia el suelo una de sus rodillas. En aquel momento, sólo conocía las partituras de *El Mesías* y de *Alexander's Feast.* Dos años más tarde Stumpff alegró el último periodo de la vida de Beethoven regalándole las obras completas de Haendel. Con Gluck pisamos un terreno menos seguro, aunque Beethoven escuchó sus óperas en Bonn y Czerny alude a su manera de interpretar las partituras de Haendel y de Gluck calificándola de única, ya que «introdujo en ellas una plenitud de voz y un espíritu que las dotó de nueva forma». Existe una correspondencia de sentimientos entre un fragmento de la música de Gluck para la escena de los Campos Elíseos en su ópera *Orfeo* y la escena junto al riachuelo de la *Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven que no puede atribuirse a una mera casualidad. Existe la misma clase de serenidad resplandeciente y de intacta belleza; incluso los pájaros aparecen en ambas obras.

En los tiempos de Beethoven Johann Sebastian Bach no gozaba de la popularidad actual. No obstante, estoy convencida de que Beethoven conocía su música mucho más de lo que generalmente se supone. Neefe se había ocupado de ello suministrándole los fundamentos con la obra *El clave bien temperado.* Las referencias directas a J. S. Bach en las cartas de Beethoven son esclarecedoras. En 1810 le dice a Hofmeister: «Su deseo de publicar las obras de Sebastian Bach es algo que, en verdad,

reconforta mi corazón, que late sinceramente ante el sublime y magnífico arte de aquel padre de la armonía... Inscríbame como suscriptor de las obras de Johann Sebastian Bach, así como al príncipe Lichnowsky». Cuando, aquel mismo año, hablaba de Bach con Breitkopf, le llamó «el dios inmortal de la armonía» y se ofreció a publicar una obra en beneficio de la hija de Bach, que vivía en la pobreza.

De nuevo en 1803: «Gracias por las estupendas obras de Sebastian Bach. Las trataré como un *tesoro y las estudiaré*; de haber una continuación, mándenmela también, por favor.»

Luego en 1810: «Me gustaría tener todas las obras de Carl Philipp Emanuel Bach... y también una misa compuesta por J. Sebastian Bach [la *Missa en si menor*] en la que se dice que hay el siguiente *Crucifixus con basso ostinato*. También es sabido que usted tiene la mejor edición de *El clave bien temperado*, de Bach. Por favor, mándeme un ejemplar también.»

Finalmente, de 1822 a 1825, Beethoven proyectó una obertura sobre el motivo musical que proporciona el nombre de Bach.[5] El mismo Bach había empleado el tema en *El arte de la fuga*, y es probable que Beethoven planeara su obertura como un tributo al gran compositor. Pero ¡ay! nunca fue escrita, aunque los bosquejos sobrevivieron, desparramados entre los últimos cuartetos.

Ya hemos comentado suficientemente las referencias directas sobre Bach. Las indirectas son aún más interesantes, ya que demuestran que J. S. Bach estuvo constantemente en el fondo del código estético de Beethoven. Por lo menos, así me lo parece, por lo que he de hacerme responsable de la idea. Creo, pues, que el fuerte sentimiento que experimentaba Beethoven por el carácter y el colorido de las claves derivaba de J. S. Bach, tal como viene ejemplificado en su *Clave bien temperado*. Neefe, el mejor profesor que tuvo Beethoven durante sus años mozos (durante la época, pues, en que se es más impresionable), había acudido a Bonn empapado en la tradición de J. S. Bach de Leipzig. A su vez, sumergió a su alumno en los maravillosos cuarenta y ocho preludios y fugas de *El clave bien temperado*, en los que Beethoven depositó sus instintos más agudos y todas sus convivencias en relación con la clave y con la escala. Bach era, predominantemente, un compositor contrapuntista y Beethoven se adscribía, predominantemente, al nuevo estilo armónico, pero la clave era la base de este nuevo estilo, y en los «Cuarenta y ocho» Bach estableció la clave con una autoridad que duró casi doscientos años. El dominio que tuvo Beethoven de las relaciones entre las claves y sus contrastes creo que no ha sido igualado por ningún otro compositor. Y creo también que fue J. S. Bach quien puso en sus manos esta llave (clave, si se me permite hacer un juego de palabras tan burdo).

Pocas frases de Beethoven sobre la estética de la música han llegado hasta nosotros. Felizmente, se ha podido conservar una charla que mantuvo con August Kanne, poeta y compositor. Kanne sostenía que no afectaba para nada a una composición el cambiar su clave original. Beethoven estaba seguro de que las claves tenían significados

íntimos muy definidos. «Defendió su postura sobre terrenos lógicos, asegurando que cada clave va asociada con cierto estado de ánimo y que ninguna pieza de música había de ser transportada.» Sabemos por otras fuentes que Beethoven asociaba el *re bemol mayor* con la solemnidad y la muerte y que el *si bemol menor* era para él una clave «negra».

Sin abusar de las correspondencias —lo que convertiría en letra el espíritu del sentimiento entre Bach y Beethoven—, creo que la similitud de puntos de vista sobre las características de la clave pueden ser comprobadas por cualquier persona que quiera comparar sus composiciones. Tomemos los *Preludios y Fugas en do sostenido* de Bach y pongamos luego a su lado el *Cuarteto en do sostenido menor, Op. 131*, de Beethoven. O comparemos la *Fuga en mi mayor, Libro II*, de Bach (llamada la de «*Los santos en la gloria*» por Samuel Wesley), con la *Sonata para piano en mi mayor, Op. 109*, de Beethoven. Miremos la *Fuga en fa mayor, Libro I*, y pasemos luego al *andante* de la *Primera Sinfonía* de Beethoven, o consideremos el carácter de los dos *Preludios y Fugas en sol mayor* y veremos que experimentamos la sensación de respirar la misma atmósfera que en las dos *Sonatas en sol mayor para piano y violín*, de Beethoven.

La deuda que Beethoven tenía con Bach no suscitó reconocimientos porque no era consciente de ella. Tal vez por igual razón dejó de mostrarlos por Haydn, aunque resulta difícil creer que él no sabía que las valientes pinceladas de modulaciones enarmónicas eran el punto de partida para sus propias modulaciones, o que las famosas llamadas de las trompetas en sus oberturas *Leonora* n.° 2 y n.° 3 tuvieron su prototipo en el solo para trompeta de la *Sinfonía Militar* de Haydn. Sea lo que fuere aquello que Beethoven eligió para explicárselo al mundo, su música prueba una y otra vez que, en realidad, la influencia de Haydn sobre él fue más fuerte y mucho más duradera que la de Mozart.

Beethoven se daba perfecta cuenta de la deuda contraída con compositores más pequeños, como, por ejemplo, con el viejo Aloys Förster, de quien aprendió el verdadero arte de escribir cuartetos. Su deuda con Paer tuvo un reconocimiento más bien cínico cuando acudió a ver una representación de su ópera *Aquiles*. Después de repetidas aclamaciones de alabanza, Beethoven exclamó: «¡Debo componer esto!» «Esto» era ila muy admirada *Marcha Fúnebre*. Beethoven hizo exactamente lo que había dicho: el primer resultado fue la Marcha Fúnebre de su *Sonata en la bemol mayor para piano, Op. 26;* el segundo, la Marcha Fúnebre para la *Sinfonía «Heroica»*.

En cuanto al trabajo de Beethoven sabemos que pasaba el invierno en Viena, completando y escribiendo la partitura de aquellas composiciones cuya inspiración le había venido durante el verano y el otoño, en la época que pasaba en el campo. Su día en Viena quedaba distribuido, más o menos, de esta forma: se levantaba muy temprano, trabajaba durante toda la mañana, desayunando en cualquier sitio, y almorzaba antes del mediodía (si se acordaba de comer); luego salía a dar un paseo por las murallas de Viena, acudía a visitar a los amigos o iba al teatro por la noche. Tal rutina cambiaba, naturalmente, si tenía que acudir a algunos

ensayos o dar clases a sus alumnos, pero en líneas generales tal era su norma de vida en invierno.

Durante el verano, todo cambiaba. Beethoven se levantaba con la aurora para pasar largos días —e incluso noches— al aire libre. Poco a poco fue dejando los paseos nocturnos y en su último otoño (1826) entraba al mediodía para almorzar y hacer una siesta, antes de salir de nuevo hasta el atardecer.

A Gluck le gustaba componer al aire libre. Si no recuerdo mal, sus biógrafos dicen que situaba su clavicémbalo en una pradera, ponía sobre el instrumento una botella de champán y procedía luego a componer. Pero en Beethoven la naturaleza era una pasión, cuyo mejor paralelismo puede ser encontrado en Wordsworth. El rendimiento del poeta, sin embargo, era inferior al de Beethoven, pero aun así era como si de una forma especial compartiera la gran vida espiritual del universo. En la vieja mitología, en el folclore, ha habido hombres que han comprendido el lenguaje de los pájaros y la voz de las aguas y que han podido ver el mundo de lo invisible. Beethoven amaba todo esto hasta el punto de que también podía verlo y entenderlo.

Neate, el pianista inglés por el que Beethoven llegó a sentir un cálido afecto, afirmó que nunca había conocido a un hombre que disfrutara tanto de la naturaleza, ni a nadie que hallara tan intenso placer en la contemplación de las flores, las nubes... La naturaleza era como un alimento para él: parecía vivir realmente dentro de ella.

Esto es cierto. Beethoven vivió en ella, ya que con la naturaleza se sentía más él mismo, y ser «más él mismo» significaba para él, al igual que para Mozart, ser más músico. A pesar de que la carta en la que (según se dice) Mozart explicó su forma de componer, hace tiempo ha sido declarada espúria y apenas si puede ser aceptada como un registro auténtico de su método, resulta, no obstante, convincente en cuanto a su esencia por su peculiar conocimiento del proceso de la creación musical:

«Cuando soy completamente yo mismo, por decirlo así, cuando estoy enteramente solo y me siento de buen humor —digamos viajando en un carruaje, paseando después de una buena comida o durante la noche, cuando no puedo dormir— en tales ocasiones mis ideas fluyen mejor y con más abundancia. De *dónde* vienen y *cómo* vienen, es algo que ignoro; tampoco las puedo forzar. Las que me gustan las retengo en la memoria, y estoy acostumbrado, según dicen, a tararearlas para mí. Si sigo por este camino, pronto se me ocurre cómo puedo lograr que sean útiles a mi propósito y convertirlas en un manjar adecuado, es decir, ponerlas de acuerdo con las reglas del contrapunto o con las peculiaridades de los diversos instrumentos. Todo esto me arrebata el alma y, siempre que no me molesten, mi tema crece, llega a tener método y a ser definido; el conjunto, aunque sea largo, permanece casi completo y acabado en mi mente, de forma que lo puedo contemplar, como si fuera una buena pintura o una hermosa estatua, de una sola ojeada. Tampoco oigo en mi imaginación las partes *sucesivamente,* sino, digamos, simultáneamente *(gleich alles zusammen).* ¡No puedo explicar lo delicioso que

resulta para mí todo esto! Toda esa invención, toda esa producción ocurren en un sueño agradable, vivo. No obstante, oír el conjunto es, sin lugar a dudas, lo mejor.»

(Si hay alguien que pretenda que es imposible escuchar una pieza de música toda a la vez, dado que la música depende de su progresión en el tiempo, recuerde que el tiempo está comprendido en la eternidad.)

Ahora escuchemos la opinión Beethoven en la carta enviada a Breitkopf en 1812:

«Ojalá el cielo me dé paciencia hasta que haya podido ir al extranjero; entonces estaré en condiciones de hallar dentro mí mi verdadera vocación, único bien posible para un hombre y, especialmente, para un artista; ojalá pueda ser paciente. Pero si esto no me es concedido, puedo encontrar de nuevo consuelo en la naturaleza y también, inmediatamente, en mi arte celestial, único, verdadero, divino regalo del cielo.»

En 1823 le dijo a Louis Schlösser:

«Llevo conmigo mis pensamientos durante mucho tiempo antes de escribirlos. Mientras, mi memoria es tan tenaz que estoy seguro de que no olvidaré, incluso pasados unos años, cualquier tema que se me haya ocurrido. Cambio muchas cosas, las descarto y lo intento de nuevo hasta que estoy satisfecho. Sin embargo, el verdadero desarrollo comienza entonces en todas direcciones y, siempre que sepa exactamente lo que quiero, la idea fundamental nunca me abandona —surge ante mí, crece—, veo y oigo el cuadro en mi mente, toda su extensión y dimensiones, como si fuera un molde, y sólo me falta la labor de escribir, rápidamente lograda cuando dispongo de tiempo, ya que a veces emprendo otros trabajos, si bien nunca se me confunden entre sí.»

Esto encaja exactamente con lo que Beethoven le había dicho a Wegeler hacía muchos años: «Apenas tengo acabada una composición, cuando ya he comenzado otra. En mi actual fervor compositivo, a menudo hago tres o cuatro obras al mismo tiempo.» Sus cuadernos de apuntes lo acreditan.

Beethoven continúa diciéndole a Schlösser:

«Preguntarás de dónde surgen mis ideas. No puedo decirlo con seguridad. Vienen sin ser llamadas, a veces independientemente, a veces asociadas con otras cosas. Cuando camino por los bosques, me parece que podría arrebatárselas a la naturaleza con mis propias manos. Me vienen en el silencio de la noche, o temprano, en la mañana, fomentadas por estados de ánimo que el poeta traduciría en palabras, pero que yo traduzco en sonidos; y éstos cruzan mi cabeza, campanillean, cantan y atruenan hasta que las tengo delante de mi en forma de notas.»

Estos relatos del proceso creativo de Beethoven son profundamen-

te interesantes. Para él, al igual que para el autor de la carta atribuida a Mozart, la primera condición para obtener una buena composición consiste en ser «más él mismo», en lograr un estado de felicidad que se encuentra más fácilmente al aire libre o por la noche. Pero cuando el método descrito en aquella carta implica el moldeado de unas ideas que han de completarse totalmente antes de ser escritas, hay razones para pensar que Beethoven revisaba primero el total completado y que sus inacabables bosquejos no eran más que intentos repetidos de captar la verdadera similitud de aquello que él sabía que ya estaba en su alma como una realidad. Los musicólogos han llevado a cabo enormes esfuerzos para demostrar, basándose en los cuadernos de apuntes de Beethoven, cuán laboriosamente iba construyendo sus composiciones, alterándolas una y otra vez hasta alcanzar la bíblica cantidad de setenta veces siete. Incluso sir George Grove, de generoso corazón, iba tan lejos como para decir: «Uno se siente inclinado a creer que no es que él [Beethoven] tuviese primero la idea y después la expresara, sino que ésta venía con frecuencia durante el proceso de encontrar la expresión.»

Mr. Ernest Newman, en su brillante estudio *The Unconscious Beethoven*, vio que se trataba de una falacia y se puso a estudiar a fondo los apuntes hasta hallar su causa. De los bocetos para la «*Heroica*» dice:

«En la "*Heroica*", más que en ninguna otra obra, sentimos plenamente que en sus obras más grandes Beethoven está "poseído", que era el instrumento meramente humano a través del cual un vasto diseño musical se realizaba en toda su maravillosa lógica... Tenemos la convicción de que su mente no procedía del detalle a la totalidad, sino que comenzaba, de alguna curiosa manera, con la totalidad y entonces procedía al revés hacia el detalle... La larga y penosa búsqueda por los temas era, simplemente, un esfuerzo no para encontrar partículas elaborables con las que poder construir un edificio musical según las convenciones de la forma sinfónica, sino para reducir a partículas una nebulosa existente en la que el edificio ya estaba implícito, y entonces, gracias a un orden bien dispuesto, hacer implícito lo explícito.»

Lo dicho implica convicción. Además, me gustaría sugerir que una característica distintiva de las ideas que emergen desde el fondo del subconsciente hasta la superficie de la conciencia es su evanescencia, una evanescencia comparable a la del arco iris. En un momento dado son tan brillantes que parece imposible que puedan desvanecerse; poco después se han esfumado y es posible que nunca más vuelvan a ser vistas. El hábito de Beethoven de hacer bocetos surgió de tal sentimiento. Lo adquirió siendo un muchacho y no había hora, de las veinticuatro del día, que no tuviese un cuaderno de apuntes en las manos. En 1815 le habló al archiduque Rodolfo «del mal hábito que adquirí en mi niñez al sentirme obligado a escribir mis primeras ideas inmediatamente, sin contar con el hecho de que, a menudo, no conducían a ninguna parte», y en otra carta (1823) le aconseja que «cuando estéis sentado ante el piano, debéis apuntar vuestras ideas en forma de bocetos. Para ello debéis tener una pequeña mesa junto al piano. De esta forma no sólo se

Beethoven durmiendo sobre el piano mientras las musas le inspiran. Grabado anónimo.

Mary Evans Picture Library



estimula la imaginación, sino que uno aprende a fijar inmediatamente las ideas más remotas». *Fijar* las ideas. En esta frase explica Beethoven el propósito fundamental de sus bocetos y la aparente, pero no real, discrepancia entre éstos y la afirmación de que él nunca olvidaba ningún tema que hubiera podido ocurrírsele alguna vez. El primer boceto, por diminuto que fuese, bastaba para anclar la idea metafísica en las regiones de conciencia material. Más aún, un estudio del proceso por el cual Beethoven lograba sus composiciones, confirma firmemente la impresión de que muchas de sus más grandes obras han de existir más allá de los confines de esta tierra. En el primer movimiento de la *Sinfonía Coral*, en los últimos cuartetos y en las *Sonatas para piano Op. 109* y *111* la localización está más allá de cualquier experiencia ordinaria.

Y uno se pregunta cómo pudo tener acceso Beethoven a este mundo de conocimientos superiores, que sólo unos pocos habían descubierto —Isaías, Sócrates, Pablo, Virgilio, Dante— y que Jesucristo vino a revelarnos. Lo logró, según mi opinión —y lo digo con toda humildad— gracias al conocimiento que tenía de Dios. La religión organizada, el ritual, significaban muy poco para él; Dios lo significaba todo. Era profundamente religioso en cuanto que reconocía la realidad de Dios, y su relación con esta realidad constituía toda su vida. Cada árbol parecía decirle: «Santo, santo...»

Tuvo siempre sobre su escritorio unas frases que él mismo había escrito y enmarcado. Eran su credo:

«Yo soy lo que es.
Yo soy todo lo que es, ha sido y será.
Ningún mortal ha levantado mi velo.
Sólo El está con El y sólo a El deben su ser todas las cosas.»

Existe una página manuscrita en la biblioteca del Real Colegio de Música, de mucho valor, sobre la que Beethoven copiaba algunos pasajes al parecer sacados de los libros sagrados de Oriente.

«Dios es inmaterial; como es invisible, no puede tener forma. Pero por lo que podemos percibir en sus obras llegamos a la conclusión de que es eterno, todopoderoso, omnisciente y omnipresente. Poderoso, sólo El es libre de todo deseo o pasión. No existe otro más grande que El, Brahma; su mente es autoexistente. Todopoderoso, está presente en todas las partes del espacio. Su omnisciencia es autoinspirada y su concepción incluye todas las otras. En la omnicomprensión de sus atributos, el más grande es la omnisciencia. Para ella no hay ninguna especie de ser triple —es independiente de todo— ¡oh Dios! Tu sabiduría aprehende miles y miles de leyes y, no obstante, tú siempre actúas según tu libre voluntad y en tu honor. Tú eras antes de todo lo que veneramos. A Ti debemos alabanza y adoración. Tú, únicamente, eres el verdadero, Bendito (Bhagavan), Tú, la mejor de todas las leyes, la imagen de toda la sabiduría, presente a través de todo el mundo, Tú consigues todas las cosas. Sol, Eter, Brahma.»

«HIMNO: Espíritu de los espíritus que, extendiéndose a través del espacio y del tiempo sin fin, te ves elevado por encima de todos los límites del pensamiento ascendente en lucha, mandaste que desde el caos surgiera el orden hermoso. Antes de que los cielos existieran, ya existías Tú, y también antes de que por encima y por debajo de nosotros rodaran los sistemas. Antes de que la tierra nadara en el éter celeste únicamente eras Tú, hasta que a través de tu secreto amor aquello que no era pasó a ser y, agradecido, te cantó alabanzas. ¿Qué es lo que te movió a manifestar tu poder y bondad sin fronteras? ¿Qué brillante luz dirigió tu poder? ¡Sabiduría más allá de toda medida! ¿Cómo se manifestó por vez primera? ¡Oh, dirige mi mente! ¡Oh, haz que ascienda de esta ominosa profundidad!»

Junto con esta declaración religiosa deben leerse dos relatos que han llegado hasta nosotros en palabras del propio Beethoven, y que se refieren a la relación entre la religión y la música. Uno figura en una carta de Bettina von Arnim dirigida a Goethe, en la que le cuenta su primera charla con Beethoven:

«El mismo dijo: "Cuando abro los ojos tengo que lamentarme, ya que lo que veo es contrario a mi religión, y debo despreciar un mundo que no sabe que la música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía... Pues yo sé que Dios está más cerca de mí que de otros artistas; me asocio a El sin temor; siempre le he reconocido y le he comprendido y no tengo miedo por mi música. — No puede planear sobre ella ningún hado maléfico. Quienes la comprendan, deben verse liberados, gracias a ella, de todas las miserias que las otras personas arrastran consigo... La música, verdaderamente, es la mediadora entre la vida intelectual y la sensual... Háblale a Goethe de mí; dile que escuche mis sinfonías y te confesará que tengo razón al decir que la música es el único camino incorpóreo para entrar en el mundo más elevado del conocimiento comprensivo de la humanidad, pero que la humanidad no puede comprender... No sabemos qué es lo que nos aporta este conocimiento... Toda creación artística verdadera es independiente de su autor, incluso más poderosa que él, y vuelve a lo divino a través de su manifestación. Forma unidad con el hombre solamente en cuanto se convierte en testimonio de la mediación con lo que hay de divino en él.»

Es el verdadero Beethoven el que habla a través de estas palabras. Bettina, por muy avispada que fuese, jamás podría haber inventado los pensamientos expresados en tales ideas, ya que éstas no pueden ser alcanzadas sólo con astucia. Cabe aplicar el mismo argumento al testimonio de J. A. Stumpff cuando habla de lo que Beethoven dijo sobre la composición; las *ideas* son inconfundiblemente de Beethoven, aunque las palabras hayan adquirido cierta grandilocuencia al ser transcritas por Stumpff. Helas aquí:

«Cuando al anochecer contemplo con asombro el firmamento y el

sinnúmero de cuerpos luminosos que llamamos mundos y soles, dando vueltas eternamente dentro de sus fronteras, mi espíritu vuela más allá de estas estrellas muchos millones de kilómetros, hacia la fuente de donde brota toda obra creada y de la que todavía ha de fluir toda nueva creación... Lo que ha de llegar al corazón tiene que proceder de arriba; si no proviene de allí, no será más que notas, cuerpo sin alma... El espíritu debe ascender de la tierra... Unicamente mediante una labor persistente a través de estos poderes, tal como le son conferidos a un hombre, puede elaborarse una obra de arte digna del Creador y del Preservador de la Naturaleza eterna.»

Si es posible que un gran genio explique la fuente misteriosa y la meta de su música, Beethoven lo ha hecho con estas palabras.

Una poetisa exquisita, Alice Meynell, dijo en cierta ocasión hablando de una margarita:

Oh, tú, pequeño velo para tan gran misterio
¿cuándo podré penetrar en todas las cosas y en ti
para entonces poder reflexionar?

Y acababa su soneto con la pregunta:

¡Oh, margarita mía! ¿cómo será contemplar
desde el punto de vista de Dios incluso una cosa tan simple?

Beethoven *sí* había levantado el velo y había reflexionado, tanto como lo pueda hacer un artista, contemplando el universo desde el punto de vista de Dios.

Tercera Parte
LA OBRA

10. Obras para piano

Dejando a un lado la dudosa *Cantata «Cressener»*, sabemos, por el propio Beethoven, que sus primeras composiciones fueron un juego de variaciones sobre una marcha escrita por Dresler y tres sonatas para clave dedicadas al Elector Maximiliano Federico. Vemos, pues, cómo desde niño el maestro atacó ya, al mismo tiempo, dos formas musicales que iba a convertir en algo especialmente suyo.

También resulta significativo que tanto las *Variaciones «Dresler»* como las sonatas fueran para clave. Paul Bekker, uno de los críticos con mejor conocimiento beethoveniano, dice: «La obra de Beethoven se basa en el piano: en él hunde sus raíces y en él dio el primer fruto perfecto.» Sin estar totalmente de acuerdo con Bekker (ya que la obra de Beethoven se apoya, ciertamente, en una base más amplia), hay que admitir que el piano constituyó una de las influencias más importantes de su primer periodo. Nada más natural. Beethoven, aunque no era iconoclasta, siempre se ponía del lado de la modernidad y del progreso. El piano era, por excelencia, el instrumento moderno de aquellos tiempos. Cobró auge en Bonn hacia 1780 y, de hecho, se le añadió la sexta octava durante la primera década de la estancia de Beethoven en Viena. Las poderosas cualidades de tono le ofrecieron un vehículo adecuado para sus diseños armónicos y melódicos más osados y, siendo él mismo un magnífico pianista, difundió la extensión de la música para piano hasta el punto de que resulta difícil establecer quién debe más a quién si el instrumento o el instrumentista. Más adelante su sordera hizo que se estableciera en él un divorcio entre el intérprete y el compositor, desastre que probaba, como dice Bekker, «el origen histórico de la distinción que existe hoy en día entre la actividad productora y la reproductora». Cuando Beethoven contaba cincuenta y tres años ya había explorado y agotado prácticamente todas las posibilidades del piano.

Existe otra cuestión de ámbito general que debe ser considerada antes de estudiar la música propiamente: nos referimos a la facultad que tenía Beethoven. Lo que dijo Newman sobre los movimientos aislados es, a mi parecer, igualmente cierto en la obra de toda la vida de Beethoven: «Un vago sentido general de la totalidad del movimiento lograba que se condensara, gradualmente, en un material estructurado, vital; finalmente, lo reelaboraba para conseguir aquello que era, por decirlo así, la primera concepción indefinida convertida ya en algo perfectamente definido.»

Incluso siendo un niño, Beethoven entreveía en el horizonte las cosas que más tarde llegarían a ser.

De las ocultas almenas de la eternidad,
aquellas nieblas temblorosas desordenan un espacio;
entonces, agrupándose alrededor de los torreones, apenas visibles,
lentamente los bañan de nuevo.

La previsión es una facultad completamente distinta de la revisión, mediante la cual un compositor escribe de nuevo una obra en su madura experiencia o saca de nuevo a la luz material viejo para servir propósitos nuevos. Beethoven poseía ambas capacidades en grado extraordinario y las mantuvo en asombroso equilibrio. Pueden reconocerse incluso en su obra primitiva.

Las nueve *Variaciones en do menor sobre una marcha de Dressler* fueron compuestas en 1787 y publicadas en Mannheim aquel mismo año. Presentan, por mérito propio, una música ordenada, discreta, superior al tema sobre el cual se hilvanan. Pero para nosotros lo verdaderamente excitante es que las *Variaciones «Dressler»* son una especie de boceto infantil para las treinta y dos poderosas *Variaciones sobre un tema original,* compuestas por Beethoven en 1806. ¿Tema original? Sí, ya que todo en la obra es de Beethoven; y, no obstante, es como si el fantasma de la marcha de Dressler planeara sobre ellas, convertida ahora en una chacona y elevada a una grandeza olímpica.

Nótese cuán magníficamente avanza, en Beethoven, la parte de los graves; en Dressler hace simplemente un paso de la oca. Estos graves de Beethoven merecen un estudio propio. Continuando la comparación entre las dos obras, vemos que discurren a lo largo de un camino parecido, incluso teniendo en cuenta, en el caso de la obra más tardía, la extensión infinitamente más grandiosa y una decoración más rica. Al final, difieren. En las breves *Variaciones* primeras, Beethoven modula a *do mayor* para la última variación, haciendo de esta forma una apoteosis de la vieja *tierce de Picardie* (el acorde mayor que, siguiendo una antigua costumbre, cerraba todas las obras en una clave menor), mientras que en las treinta y dos *Variaciones* coloca un grupo de ellas en *do mayor* en el centro, flanqueándolas con secciones menores, antes y después, en un diseño organizado que se aproximaba a la forma aria.

Las tres *Sonatas «Max Friedrich»* para clave pertenecen casi a la misma fecha (1782-83) que las *Variaciones «Dressler»,* pero son mucho más interesantes. La primera, en *mi bemol mayor,* sigue cautelosamente, para su primer movimiento, la forma sonata en su viejo tipo binario (de dos elementos); pero Beethoven ya mostraba su instinto en el punto psicológicamente sensitivo de la forma sonata, esto es, la vuelta a la clave principal después del desarrollo. En obras más tardías su imaginación y su inspiración alcanzaron a menudo una altura máxima en este punto. No se sintió muy satisfecho de este movimiento juvenil en el que el retroceso no era más que la inversión rutinaria, por lo que hizo que

el retroceso estuviese precedido por algunos arpegios que, extrañamente, pronosticaban el final de su *Sonata «Claro de Luna»*. La segunda *Sonata en fa menor* es el presentimiento, aún más impresionante, de una obra más tardía: su *Sonata Patética* de 1799. La una abre con un *larghetto* corto, patético; la otra, con un *grave* introductor de un *allegro*, en que la sección lenta se repite con un efecto fuertemente emocionante. Incluso hay cierto parentesco de fraseo entre los dos *allegros*. Los otros movimientos de *fa menor*, bien contrastados en cuanto a material, están maravillosamente «ambientados». «Un conocimiento del sufrimiento, terrible en un niño de doce años, tiembla a lo largo del *andante* calmoso y brama a través de los pasajes *unisono* —excitados y urgentes— del *presto*», dice Bekker.

La tercera *Sonata en re mayor* recuerda el estilo de Haydn por su tono melodioso.

Comparándolas con estas sonatas, las otras composiciones de Beethoven para teclado que datan de años posteriores, son menos interesantes, aunque algunas de ellas resulten significativas para los estudiosos. Por ejemplo, los dos preludios que modulan a lo largo de todas las claves nos muestran un Beethoven que aprende a experimentar en la ciencia de las relaciones entre las claves y sus contrastes, ciencia en la que más tarde acreditará un asombroso poder. El *Preludio en fa menor* es simplemente una piececita práctica para clave u órgano, adecuada para llenar un espacio.

El *Rondó en la mayor* es limpio, ordenado y lleno de melodía, con una sola modulación que —por muy simple que resulte— creo que es el ejemplo más temprano de una modulación eje, es decir, aquella modulación en que una o varias notas pertenecen a una clave al ser presentadas, y a otra cuando se abandonan, ya que la música *gira* sobre un eje. Puede que el artificio no signifique nada en manos de un compositor corriente, pero en las de Beethoven o en las de Schubert alcanza resultados mágicos. Por lo tanto, cabe mirar con cierta reverencia el pequeño cambio desde *la menor* a *do mayor*, ya que en él se presienten las obras de madurez: por ejemplo, el soberbio pasaje en el *Kyrie* de la *Missa Solemnis*, donde, como dice el profesor Tovey, el «*Christe eleison* se desvanece en un acorde menor incompleto que, por un sistema de modulación típico en las obras de Beethoven, llega a ser parte del acorde original de la tónica mayor del *Kyrie*».

Las restantes obras para piano, durante el periodo de Bonn, fueron un *Rondó*, un *Concierto en mi bemol mayor*, un *Minueto* (no publicado hasta 1805), una *Sonatina* escrita para Wegeler y veinticuatro *Variaciones sobre la arietta «Venni Amore»*, de Righini (1790). Estas variaciones ofrecen muchos y muy auténticos rasgos beethovenianos y, aparte de resultar un valioso retrato del Beethoven pianista en sus dos últimos años de estancia en Bonn, figuraron en su famosa competición con Sterkel y, más tarde, en Viena. El doctor Ernest Walker, en su admirable estudio sobre Beethoven, describe estas variaciones diciendo que tienen una dificultad técnica inusitada, y las menciona como antecedentes de una música mucho más tardía. Hoy se sabe que un *Concierto de piano*

en re mayor, atribuido a Beethoven, se ha descubierto ahora que es de J. J. Rösler.

Los primeros años de Beethoven en Viena no fueron muy productivos en lo que a música pianística se refiere. Por una parte, estaba explorando seriamente la música de cámara y, por la otra, estudiaba con tenacidad contrapunto. Desde 1792 hasta 1795 compuso únicamente dos juegos de variaciones, uno sobre un tema de Dittersdorf y otro para dos pianos sobre un tema de Waldstein, así como un par de sonatinas. Pero, en realidad, tenía en su haber tres obras de primera categoría: sus *Sonatas para piano Op. 2,* dedicadas a Haydn. No se sabe si pertenecen al periodo de Bonn o si las comenzó en Viena, incorporándolas después a algún viejo material de sus cuartetos para piano de 1785. Las tres sonatas aparecieron en 1795 y constituyen las primeras cimas de esta magnífica serie de treinta y dos sonatas que corre paralela a las sinfonías de Beethoven como una cordillera musical, no menos gloriosa aunque en una escala diferente.

Haydn y Mozart habían sido grandes maestros en el tratamiento de la forma sonata. También colorearon su música con sentimiento, a veces incluso con emoción, y Haydn a menudo componía para alguna pequeña historia que tenía en mente. Pero allí donde ellos eran maestros, Beethoven era catedrático. Su naturaleza rebosaba de esa calidad de lo excesivo que Masefield subraya al hablar de Shakespeare. Cuando Masefield dice: «La mente del hombre se hallaba en el reino de lo visionario, escuchando un nuevo lenguaje y viendo lo que no ve la mayoría de los seres de este mundo: el ímpetu de los poderes y la furia de las pasiones elementales», pudiera estar hablando de Beethoven, lo mismo que de Lear o de su creador. Las sonatas y las sinfonías de Beethoven, con su variedad ilimitada, su fuerza, su vida, su carácter y emoción, sugieren inevitablemente la comparación con Shakespeare. El tiempo y las circunstancias se combinaron para dar un Shakespeare a Inglaterra, en aquel periodo en que la lengua inglesa y el drama se hallaban en su apogeo. Beethoven llegó a la música en el momento en que su lenguaje universal y el soberbio instrumento de la forma cíclica se veían completados por primera vez en lo esencial. «Sus obras tempranas —dijo Parry— no se apartaban, en su estilo y en los principios estructurales, de las de sus predecesores, pero (cuando menos en las obras para piano) comenzó a edificar partiendo de la piedra más extensa del edificio precedente. Sus sonatas más tempranas *(Op. 2)* están en la misma escala que sus sinfonías.» Absolutamente cierto. Beethoven heredó de Haydn y de Mozart la forma cíclica,[6] flamante aún, y de Clementi el nuevo estilo pianístico, amplio y casi orquestal; pero el contenido emocional, la «idea poética», como la llamaba el propio Beethoven, era cosa suya. «Generalmente —dijo— tengo algún cuadro pictórico en mi mente cuando estoy componiendo.»

Pero sus «cuadros pictóricos» eran muy diferentes de la plácidas imágenes ofrecidas por Haydn. Beethoven vio sus cuadros con la tremenda claridad del espectador ante un drama, y los experimentó con la intensidad de todos los participantes a la vez.

Esta intensa realidad se hizo patente desde el primer momento. Estructuralmente, poco hay en la *Sonata n.º 1, en fa menor,* que no pudiese haber sido hecho por Haydn o por Mozart, pero en cuanto al sentimiento, la diferencia es inmensa. Las frases del primer movimiento son afianzadas; los implacables acordes del finale, con su especie de «rataplán», resuenan a través de la atmósfera oscura del *fa menor* como órdenes militares sobre el fragor de una noche ventosa. El *adagio,* el más parecido a Mozart y el menos original, procede de uno de los cuartetos de Beethoven de los tiempos de Bonn. El minueto y el trío, aunque parecen Haydn, son también beethovenianos en aquel punto en que el retorno de la clave tónica en el trío viene precedido por un delicioso pasaje en sextas, que asciende a *fortissimo* y casi se desvanece.

La *Sonata en la mayor, n.º 2* es considerada, generalmente, la mejor del grupo *Op. 2.* Sus características especiales son el «nuevo aspecto» que Beethoven proyecta sobre los límites de las primeras secciones, el noble *largo appassionato* en *re mayor* —que el doctor Walker describe como «posiblemente, el más temprano ejemplo de un movimiento lento cargado de un sentimiento realmente profundo y serio»— y el toque inconfundible de Beethoven en el scherzo. Haydn y Mozart conocían perfectamente el scherzo como forma; de hecho, Haydn, había establecido su presencia en el esquema cíclico. Pero hasta que llegó Beethoven nadie había adivinado su auténtica naturaleza ni sus funciones.

La *Sonata en do mayor, Op. 2, n.º 3,* es extremadamente brillante en su escritura pianística. Hay una cadenza antes de la coda del primer movimiento y el finale es formidablemente difícil, con un rosario de rápidos acordes *staccato* de sexta en la mano derecha. El segundo tema del primer movimiento se dice que procede de los cuartetos de Bonn.

La *Sonata en mi bemol mayor, Op. 7,* es aún más considerable. Compuesta hacia 1796, está dedicada a una alumna de Beethoven, la condesa Babette von Keglevics, una joven cuyo aspecto no se consideraba muy atractivo, pero de quien Beethoven tal vez se enamoró. La energía y la gracia del primer movimiento, la elocuencia emocional del *largo con gran espressione,* el trío con sus misteriosos tresillos que parecen un «claro de luna» y el tema acariciante del rondó —tan suave como los brazos de la amada— todo corrobora el nombre —*Die Verliebte (La doncella enamorada)*— con el que fue conocida esta sonata en vida de Beethoven.

Las siguientes sonatas para piano fueron comenzadas en 1796, según Nottebohm, y acabadas en 1798. Tres de ellas se agrupan bajo el mismo *Op. 10,* de las que cabe distinguir la *do menor* y la *fa mayor* por su encanto melódico y sus recursos estilísticos, pero que, por lo demás, no son muy significativas. La *Sonata en re mayor,* última del grupo, es una obra soberbia. «La individualidad del estilo es absoluta e indiscutible y la estructura de todos los movimientos, madura y sin error», resume el doctor Walker. El movimiento es el famoso *largo e mesto* en *re menor,* magnífico poema de melancolía que nos hace entender de qué manera Beethoven podía conmover a un público, hasta el punto de

hacer que llorara cuando improvisaba. El mismo dijo que «expresaba un estado melancólico de la mente, que registraba cada matriz, cada fase de la melancolía». El *cluster*[7] de segundas estrujadas, rechinando una contra otras en los acordes finales de los compases 84 y 85, constituye tal vez el ejemplo más famoso, en la música pianística de Beethoven, de su instinto a la hora de intensificar una situación armónica. Lo de las segundas estrujadas ha llegado a ser tan corriente en la música moderna que cuando un compositor avispado quiere producir un efecto excepcional lo hace ¡por medio de un acorde común! Pero estas regiones de segundas carecen de sentido en comparación con aquellas calculadas por Beethoven y tan bien referenciadas con su contexto y con su verdad psicológica.

La *Sonata «Patética» en do menor, Op. 13,* compuesta alrededor de 1798, ya ha sido mencionada como realización definitiva de la pequeña sonata profética que Beethoven escribió en 1783. Dussek también se anticipó a la *Patética.* Se ha dicho ya que su *Sonata en do menor* «contiene un parecido muy claro con esta obra». La sonata de Dussek data de hacia 1793. Podemos preguntar: 1) ¿Obtuvo el famoso Dussek su plan estructural basándose en la obra del joven y oscuro compositor Beethoven? 2) ¿Se hallaban en deuda los dos con un original ahora olvidado? 3) ¿Se inspiraron independientemente?

En contenido poético, la *«Patética»* de Beethoven es la tragedia tal como la experimentan los jóvenes, con el encanto, la urgencia e incluso la exaltación de un *Romeo y Julieta.* Y pocas escenas de amor meridionales podrían ser más suavemente incandescentes que el movimiento lento de Beethoven, con su increíble belleza melódica y su tono aterciopelado.

Las dos sonatas siguientes, en *mi mayor* y en *sol mayor, Op. 14,* con rasgos afortunados, tal vez son contemporáneas de la *«Patética»,* aunque no se publicaron hasta 1799. Refiriéndose a ellas muchos años más tarde, Beethoven le dijo a Schindler: «Cuando escribía mis sonatas la gente era más poética y tales indicaciones [las del significado de la música] eran superfluas. En aquel momento... todo el mundo se dio cuenta de que las dos sonatas del *Op. 14* representaban una lucha entre dos principios opuestos, una discusión entre dos personas.

De la misma manera que la fase patética, en música para piano, se había cerrado con el *Op. 13,* también sus obras para este instrumento del «primer periodo» acabaron con la *Sonata en si bemol mayor, Op. 22,* compuesta en 1800. Toda ella está proyectada en gran escala —como ocurría a menudo, estaba en el estado de ánimo de su clave inicial— y los cuatro movimientos desplegaban la forma cíclica en su «plenilunio». Beethoven estaba realmente satisfecho con los resultados. *«Hat sich gewaschen»* fue lo que dijo (expresión que, por analogía, el profesor Tovey traduce como «lo he superado todo»).

Después de haber logrado la realización de todo aquello que el siglo XVIII creyó que debía ser una sonata, la mayoría de los mortales descansarían sobre sus laureles. No así Beethoven. Había en él más que una pequeña cantidad de un Napoleón o de un Alejandro. Sentía el afán de conquistar mundos vírgenes. Además, en la literatura germánica acaba-

ba de nacer el movimiento romántico. Ignoro si Beethoven estaba al corriente de aquellos ideales y de su proyección o si los sentía a través de aquel curioso fenómeno de la telepatía de un genio, gracias al cual los artistas llegan a captar las ideas que germinan en otras partes, pero su *Sonata en la bemol mayor, Op. 26,* es una marcada incursión en el campo del Romanticismo. En lo sucesivo, parece como si a través de la mayoría de las dieciséis sonatas de su periodo medio, viviera obsesionado por enriquecer la forma sonata clásica, cosa que en literatura tenía su equivalente en la poesía lírica y la balada. «La imaginación y la razón deben ser igualmente satisfechas, pero, por encima de todo, la imaginación», como dijo Parry. Unificar dos principios, aparentemente opuestos, sin menoscabo de cualquier bondad esencial en ninguno de los dos, era una tarea anhelada por el propio Beethoven.

La *Sonata en la bemol,* la primera de su nuevo periodo, compuesta en 1800-1801, da señales de ser un híbrido. Un *andante con variazoni* sustituye al habitual *allegro* de la forma cíclica; sigue entonces un scherzo, *molto allegro,* que pasa como el viento, en lugar del *adagio* normal; después viene un movimiento lento, intensamente sombrío, la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe,* y luego un final impetuoso. Así pues, la disposición y el carácter de los movimientos es nuevo y totalmente romántico.

El material, por otra parte, echa mano del pasado. Czerny da por sobreentendido que esta sonata fue escrita para triunfar sobre Cramer (entonces en Viena), quien había causado una gran sensación con su *Sonata en la bemol,* en tiempo 3/4, dedicada a Haydn, por lo que Beethoven puso expresamente en su finale una reminiscencia del pasaje de Clementi-Cramer. También se dice que la inclusión de la Marcha Fúnebre se debe al deseo de eclipsar a Paer. Estas anécdotas pueden explicar la presencia de elementos estilísticos, pero no el plan romántico de la sonata como un todo. Al poner el scherzo en segundo lugar en su grupo de movimientos, Beethoven mostraba que incluso en fecha temprana no dudaba a la hora de sacrificar lo convencional ante las exigencias estéticas. Pensaba claramente que el scherzo trastocaría su plan poético si lo colocaba después de la Marcha Funebre.

Las dos sonatas del *Op. 27,* en *mi bemol mayor* y en *do sostenido menor,* y la *Sonata en re mayor, Op. 28,* pertenecen todas a 1801. Son logros maravillosos. Cada una de las del *Op. 27* viene designada como *Sonata quasi una fantasia* y compuesta para ser tocada sin una pausa entre los movimientos. El orden de los movimientos viene dictado por su contenido poético; encierran un hechizo poético que nos deja en suspenso sobre una improvisación magnífica y, no obstante, su estructura estética es magistral. El nombre de *«Claro de Luna»,* con el que se conoce la *do sostenido menor,* no se lo puso Beethoven, pero no por ello deja de ser una señal del hechizo que emana de esa música. El primer movimiento, *adagio,* con su nebulosa de tresillos de lento movimiento y su melodía que asciende reposadamente desde lo «monótono por encima de una figura predominantemente rítmica», es tan impresionista como cualquier pieza de Debussy.

No hay nada misterioso en la *Sonata en re mayor, Op. 28,* a la que el editor de Hamburgo, Cranz, dio el nombre de «*Pastoral*». Es una obra afortunada, más o menos como una regresión al orden clásico. Según Czerny, el *andante* fue, durante mucho tiempo, uno de los favoritos de Beethoven.

El periodo que media entre el *Op. 28* y las sonatas del *Op. 31* es aquel en el que Czerny introduce el comentario que Beethoven le hizo a Krumpholz: «No estoy en absoluto satisfecho con los trabajos que he realizado hasta ahora, y tengo la intención de comenzar de nuevo desde hoy mismo.»

De ser así, la fecha correspondiente sería la de 1802, exactamente el año de la conflictiva crisis en la propia naturaleza de Beethoven. Yo no puedo decir, con toda seguridad, que encuentre nada nuevo en la *Sonata en sol mayor, Op. 31, n.º 1,* aunque parece como si en ella Beethoven estuviese enormemente preocupado por experimentar con raras síncopas embellecedoras y con dinamismos. Pero la *Sonata en re menor, Op. 31, n.º 2* es magnífica en todo, desde el comienzo hasta el final.

La introducción por parte de Beethoven de un recitativo instrumental en el primer movimiento es un golpe maestro; el *adagio* es tan bello como profundo; el finale es tan anhelante y sensitivo que uno descubre, con asombro absoluto, que con excepción de una corchea situada cerca del comienzo, Beethoven ha mantenido un ritmo constante y sin fisuras de semicorcheas a lo largo de un movimiento de 399 compases. Era, justamente, la clase de hechicería que a Beethoven le gustaba llevar a cabo para su propia satisfacción. También es un ejemplo de su poder para captar una idea, sustraerla de la región de los fenómenos materiales y traspasarla a otro mundo, ya que, según Czerny, lo que le sugirió aquel ritmo regular fue el galope de un caballo que había visto desde las ventanas de la casa de Heiligenstadt.

La tercera sonata del grupo, en *mi bemol mayor,* siempre resulta ser la gran favorita, quizá por la suma gracia con que ofrece algo de lo mejor de dos mundos —el nuevo y el viejo— de la música. Los acordes con los que comienza constituyen una maravillosa, una suave llamada de atención, como si el lucero vespertino diera un golpecito sobre la ventana. El scherzo, de fino brío, es Beethoven puro. Pero el tercer movimiento, menuetto, es un claro retorno a un sistema de organización armónica muy primitivo. El finale es otro experimento, más variado, en ritmos persistentes.

Las dos sonatas en *sol menor* y *sol mayor, Op. 49,* son sonatinas en todo, menos en el nombre. Aunque no se publicaron hasta 1805, fueron escritas dos años antes: la compuesta en *sol menor* en 1798 y la en *sol mayor* en 1796.

Hay evidencias de que la versión sonata del *tempo di menuetto* en la n.º 2 es el original del tema utilizado para el minueto del *Septeto* (1800).

Con la *Sonata en do mayor, Op. 53,* compuesta en 1803-1804 y dedicada al conde Waldstein, Bekker nos dice, con razón, que fue «revelado un mundo sonoro hasta entonces desconocido». Es una obra gloriosa, que precisa de un intérprete con una cabeza tan lúcida y un corazón tan

grande como perfecta sea su técnica. El esplendor del primer movimiento, la profundidad en sabiduría y sentimiento que atestiguaba dentro del breve *molto adagio* y el rondó final, que parece suspendido en el soleado éter, son cosas inolvidables. Originalmente, la sonata tenía otro movimiento lento, que Beethoven suprimió debido a su extensión, pero yo creo que también porque le cogió manía a causa de una broma que le gastó el príncipe Lichnowsky sobre este *andante*, antes de que la sonata estuviese lista. Sean cuales fueren sus razones, Beethoven andaba en lo cierto. El *andante* sobrevive como *Andante favori* en fa, y el que le sustituye en la sonata es un estupendo ejemplo del poder que tenía Beethoven para ver retrospectivamente y en perspectiva, considerando una misma cosa desde dos ángulos. En el presente caso, el *andante* se avecinaba al *allegro* en cuanto que movimiento lento, y se despedía como introducción al rondó, convirtiéndose de esta forma en movimiento eje, pero, no obstante, completo en su propio y noble carácter.

La breve *Sonata en fa mayor, Op. 54*, compuesta también en 1804, es como un ameno valle entre dos cumbres, pero no por ello menos interesante, ya que, para completar más la metáfora, sus materiales parecen pertenecer a la misma formación geológica de los picos llamados «*Waldstein*» y «*Appassionata*». Beethoven vuelve aquí a un tipo de sonata temprana, en dos movimientos. El primero, llamado por él *In tempo d'un Menuetto*, abre con un tema con fuerte sabor a canción popular escocesa, cuya melodía tiene relaciones obvias con el segundo tema de la «*Appassionata*», similitud que da que pensar. El segundo movimiento, un *allegretto*, viene descrito por el profesor Tovey como un «*perpetuum mobile* con una polifonía de dos partes sobre un tema único, con una exposición (melódica) corta y arcaica, pero con un desarrollo extenso y una coda; corre a una velocidad que nada puede detener». También comenta que este movimiento constituye la única ocasión (exceptuando los dos preludios de su primera época escritos en todas las claves mayores) en la que Beethoven trabaja alrededor de «todo el círculo de quintas». Contemplando cómo discurren los graciosos pasajes en semicorcheas, hallo un gran placer al ver cuánto tienen en común con el finale de la «*Waldstein*». De hecho, a veces pienso que el *Op. 54* está hecho con material sobrante de los *Op. 53* y *57*.

Aquel mismo año fue esbozada la *Sonata en fa menor, Op. 57*, denominada «*Appassionata*» por Granz, y acabada en 1806. Se sumerge en iguales profundidades y roza las mismas alturas. La imaginación y el poder constructivo han funcionado al máximo. «Aquí el alma humana formuló poderosas preguntas sobre su Dios y obtuvo la respuesta», como dice Parry. Precisamente lo que el propio Beethoven quería decir resulta más fácil experimentarlo a través de la música que entenderlo a través de sus palabras. Le pidieron que explicara el significado de la *Sonata en re menor* y la «*Appassionata*». Su réplica fue: «Leed *La tempestad* de Shakespeare».

A primera vista, la conexión no es muy evidente, aunque cabe entrever algo aquí y allá. Pero después de darle vueltas he llegado a preguntarme si el significado no será más filosófico que dramático. *La*

tempestad es aquella obra de teatro en la que ciertos comentaristas creen que Shakespeare hizo veladas alusiones a una sabiduría esotérica, hacia la que él estaría inclinado. Beethoven se sintió atraído por el pensamiento esotérico; conocemos sus posteriores estudios sobre textos religiosos egipcios e indios. No se hallaba solo en este campo. Schiller había dejado a un lado la poesía, durante diez años, para poder estudiar filosofía. Haydn y Mozart eran masones convencidos. *La flauta mágica,* la ópera mozartiana favorita de Beethoven, era una larga exposición de verdades esotéricas a través de un complicado simbolismo. Por lo tanto, no sería de extrañar que Beethoven se sintiese atraído por la vena simbólica de *La tempestad.* Su referencia a Shakespeare incluso puede ser interpretada como una leve sombra de evidencia para el primer tema de la *Appassionata,* adaptación deliberada de la melodía *On the Banks of Allan Water (En las orillas de Allan Water).* Por aquella época en Viena se conocían bien las tonadas escocesas, galesas e irlandesas. Haydn y otros habían hecho docenas de arreglos para editores británicos. Beethoven también los hizo años más tarde. Hay razones, por lo tanto, para creer que conocía la tonada de *Allan Water* y que no le resultó difícil asociarla con Shakespeare en su mente, porque también era británica. Sin embargo, no deben forzarse demasiado estas especulaciones, porque la composición discurre en la mente del hombre por unos trazos que nunca podrán ser explicados totalmente con palabras, ya que se trata de un acto que las trasciende. Sea cual fuere el significado preciso de Beethoven en la *Appassionata,* la intención es inconfundible: se trata se una tragedia sobrecogedora.

Desde 1804 hasta 1809 existe un hueco casi completo en la producción de Beethoven para piano solo. Luego, en 1809, vino otro periodo de escritura de sonatas: la *Sonata en fa sostenido mayor, Op. 78,* la *Sonata en sol mayor, Op. 79,* y en 1809-10 la *Sonata en mi bemol mayor, Op. 81 A,* llamada por Beethoven *Das Lebewohl* (El adiós). Entre éstas hay que incluir, como en un paréntesis, la *Fantasía, Op. 77,* compuesta en 1809; mis razones para ello son que Czerny la consideraba un ejemplo típico de improvisación beethoveniana y que el propio Beethoven parece haberla conceptuado como pieza compañera de la *Sonata Op. 78.* Una se la dedicó al conde Von Brunswick y la otra a la condesa Therese von Brunswick, los hermanos que tan devotamente le querían. La fantasía es curiosa e interesante; la sonata es una de las cosas más sublimes y hermosas que Beethoven escribió nunca. Los cuatro compases de apertura, *adagio cantabile,* son como una cortina recogida que nos permite ver la tierna gracia juguetona que sonríe a través del *allegro.* No debe sorprendernos que Beethoven sintiera afecto por esta sonata. La consideraba infinitamente superior a la «Claro de Luna». Su elección de clave *—fa sostenido mayor—* es poco usual. Le bastaron dos movimientos para comunicar lo esencial de una obra mucho más grande. Ese primer movimiento da la sensación tanto de rapidez como de lentitud; el segundo, como ha comentado Bekker, es una combinación de rondó y de scherzo, forma que Beethoven empleaba ocasionalmente cuando estaba a la altura de sus facultades.

La *Sonata en sol mayor, alla tedesca,* que viene a continuación, es directa, alegre e intencionadamente fácil. «Sonate facile ou sonatina» era la etiqueta del propio Beethoven.

La *Sonata «Lebewohl»* es una vuelta a la manera grandiosa de Beethoven. También es el único ejemplo declarado de música programada en sus sonatas, y fue compuesta para su amigo y alumno el archiduque Rodolfo, cuando éste se vio obligado a abandonar Viena a causa del avance de las tropas de Napoleón. Es una obra trazada en una noble escala; las ideas de la partida, la ausencia y el regreso están tejidas, poéticamente, sobre una poderosa estructura musical, y con un tratamiento de piano amplio y brillante. ¿Habría obtenido Beethoven una sugerencia para su propia obra de aquella de J. S. Bach titulada *Capricho sobre la partida de su hermano dilectísimo*?

La *Sonata en mi menor, Op. 90,* dedicada al conde Moritz von Lichnowsky, es la última pieza de piano del Beethoven del segundo periodo. Sus dos movimientos resplandecen con un lirismo que tiene color de romance. De hecho, Beethoven había tenido la intención de describirnos uno. Según palabras de Schindler: «Le contó al conde [Lichnowsky], entre carcajadas, que había intentado poner en música la manera en que [el conde] había hecho la corte a su esposa, observando también que si el conde quería titular los movimientos podría inscribir, en el primero, "Lucha entre la cabeza y el corazón" y en el segundo, "Conversación con la amada." La razón era que el conde se había casado con una plebeya: una cantante tan buena como encantadora. Por lo visto, Beethoven siguió el romance con divertido interés; siempre tenía una gran debilidad por los asuntos amorosos.

La *Sonata en mi menor* fue seguida alrededor de un año más tarde, en 1816, por la *Sonata en la mayor, Op. 101,* la obra más temprana del gran grupo de cinco del tercer periodo. Al llegar a este punto, Beethoven ya había completado su coloración de forma cíclica con matices de lirismo y de gracia; su mente se orientaba hacia una tarea más difícil: nada menos que la conquista del departamento, altamente especializado, de la música contrapuntística para la forma armónica y la expresión. Las dos formas más intelectuales de la música —la fuga y la sonata— serían conducidas a la unidad, ya que su nuevo mensaje ético excedía la capacidad de la forma lírica. Además, había ido progresando en la música de cámara y en conocimientos sinfónicos, y poseía una nueva forma de desarrollo temático que consistía en una evolución extensa del material temático. Sus cinco últimas Sonatas tienen la amplitud y la majestuosidad del pensamiento sinfónico y la intimidad y aquel no ser de este mundo de la música de cámara. El mismo la sintió intensamente. En el *Op. 101* escribió en alemán, por primera vez, sus indicaciones de expresión. También, sin abandonar los elementos líricos, comenzó a introducir lo contrapuntístico en las formas de canon y de fugato. La sonata entera está maravillosamente unificada.

La *Sonata en si bemol mayor, Op. 106* (1817-19), generalmente conocida como la *«Hammerklavier»*, está aun más solidamente unificada. Beethoven hizo que todos sus conocimientos se pusieran a trabajar en la

tarea e incluso recurrió a un artificio conocido ya por los compositores de la primera parte del siglo XVIII y que él mismo había empleado en su *Cuarteto para cuerda en sol mayor, Op. 18*, y que utilizaría de nuevo en su *Sonata, Op. 110:* el artificio de parentesco temático (o metamorfosis temática) entre los movimientos.

El *Op. 106* es una sonata aterradora. De una inmensa dificultad técnica y agotadoramente larga, se la puede considerar la obra más difícil que escribió nunca, a excepción, quizá, del *Cuarteto en si bemol mayor, Op. 130.* Las invenciones contrapuntísticas y el poder intelectual que Beethoven ofrece sobrecogen tanto como las afirmaciones de un astrónomo sobre el universo. Bekker considera la obra como una sonata sinfónica de concierto sobre el viejo esquema de cuatro movimientos. Quizá por su forma gigantesca es también como la sombra del Brocken proyectándose sobre el ser distante, más pequeño, de la música moderna. Después de más de un siglo, la *Sonata «Hammerklavier»*, de Beethoven, y su *Cuarteto Op. 130,* están comenzando a se inteligibles.

Siguen a la terrorífica *«Hammerklavier»* la *Sonata en mi mayor, Op. 109* (1820) y la *Sonata en la bemol mayor, Op. 110* (1821), que parecen como refugios en las islas de los bienaventurados. No es que Beethoven hubiese abandonado la idea de conquistar la fuga y la sonata: es que ya lo había logrado. La maravillosa textura intelectual de estas sonatas y la celeste relevancia de todos sus detalles están allí para todo aquel que quiera estudiarlos, pero lo que siempre brilla en el recuerdo, cuando se menciona su nombre, es su belleza extrema.

La *Sonata en do menor, Op. 111* vino un año más tarde, en 1822. Fue como si Beethoven hubiese experimentado con Browning:

Siempre fui un luchador — así, una lucha más,
la mejor y la última.

Y, no obstante, la lucha había sido prevista desde hacía tiempo. El tema para el primer movimiento estaba bosquejado desde veinte años antes. Cuando llegó el conflicto, luchó con los mismos elementos como protagonistas; no hay términos humanos para dar una idea de su magnitud. Las palabras no pueden describir la serenidad y la luz de la arietta que sigue: un juego de variaciones que podría calificarse como tema de luz y de paz eternas.

Beethoven vivió cuatro años más, durante los que completó la *Missa Solemnis,* la *Novena Sinfonía* y los últimos cuartetos, pero ya no escribió ninguna otra sonata. Como Ulises, había sido su

Afanarse, buscar, encontrar y no rendirse.

Si nos apartamos de las sonatas y estudiamos las diferentes composiciones de Beethoven, descubriremos otra cadena de obras especializadas que corre paralela a la de las sonatas: los veintiún juegos de variación para piano solo y los dos juegos para dos pianos. La forma variación interesó muchísimo a Beethoven, pero algo menos que la forma sonata.

A pesar de que alcanzaba su máxima capacidad cuando las variaciones formaban parte de una sonata o de una sinfonía, algunos de los veintiún juegos, juzgados por separado, son sumamente significativos en relación con su desarrollo general. Obras tales como las *Variaciones sobre «God Save the King»* y *«Rule, Britannia»* significan, hoy por hoy, poco más que el hecho de que Beethoven intentaba eclipsar al abate Vogler o que el sentimiento de los vieneses estaba a favor de Gran Bretaña durante las guerras napoleónicas. Pero las *Variaciones «Dressler»* y las *«Righini»* tienen su significado en la vida temprana de Beethoven, y los dos juegos de variaciones compuestos durante el verano de 1802, en Heiligenstadt, son documentos de auténtico valor. El veredicto del propio Beethoven era:

«He compuesto dos juegos de variaciones, uno constituido por ocho y otro por treinta. Ambos están estructurados de *una manera completamente nueva. Cada tema está tratado a su propio aire y de una forma distinta a la de los demás.* Generalmente, he de esperar a que sean los otros quienes me digan que tengo ideas nuevas, porque yo mismo nunca lo sé. Pero esta vez sí te puedo asegurar que *el método seguido en ambas obras es completamente original en lo que a mí concierne.*»

A la vista de lo que Beethoven hizo un año más tarde con su *Sinfonía «Heroica»*, estas variaciones son de gran importancia y merecen una atención que no han recibido. El *Op. 34* es usualmente recordado —cuando la gente lo recuerda— como aquel juego en el que Beethoven moduló una clave diferente para cada variación. Resulta interesante, ya que parece ser un eslabón que enlaza con sus tempranos preludios de modulados. Pero, hablando personalmente, mi imaginación me dice que el tema de la Marcha Fúnebre de la *«Heroica»* es perceptible ya en la *Variación V en do menor.* Así también ocurre con las quince *Variaciones con Fuga en mi bemol mayor, Op. 35* que se mueven en la órbita de la *«Heroica»*. El tema de tales variaciones es el mismísimo del ballet *Prometeo,* del propio Beethoven, empleado más tarde en el finale de la *«Heroica»*, y las invenciones canónicas y fugales, el tratamiento del piano y el poderoso progreso intelectual de la música constituyen un presagio de su estilo del tercer periodo.

Las treinta y dos *Variaciones en do menor* (1806) son mucho más conocidas hoy en día y constituyen una especie de hito, aunque la exclamación del propio Beethoven, al escucharlas, fue: «¿Yo he escrito esta tontería? ¡Ay, Beethoven! ¡Qué asno eras!»

Comparadas con las sonatas y las variaciones, las otras obras de Beethoven para piano —los rondós, las danzas cortas, las polonesas para la emperatriz de Rusia, etc.— no son más que pequeños asteroides en el sistema solar de la música; sí, incluso el *Rondó a capriccio* conocido como *Rabia por un penique perdido.*

Hay que hacer una excepción en favor de tres colecciones de bagatelas, piezas cortas que, aunque no contienen la calidad lírica genuina que alcanzó la música pianística con la siguiente generación (Schu-

bert, Schumann, Chopin, Mendelssohn), son, no obstante, miniaturas en las que Beethoven arreglaba *motivs* de la clase sinfónica ligera hasta conseguir una forma lógica, autocontenida, que eran como pequeñas estructuras formales. Las siete *Bagatelas, Op. 33,* son de fecha temprana y de poco valor. Quizá fueron escritas para los alumnos de Beethoven, pero requieren pianistas con sólidos fundamentos técnicos y de interpretación. Datan de fecha posterior las *Bagaletas, Op. 119, n.º 7 a 11* inclusive, que se sabe fueron compuestas para el Wiener Pianoforteschule (método de piano) de Friedrich Starcke. La técnica es deliberadamente sencilla. Beethoven, por lo visto, consideraba estas piezas como obras mediocres, compuestas para «hacer hervir el puchero», pero, gracias a Dios, le salieron unas piezas muy bonitas que acreditan su filiación entre las grandes obras que ocupaban su mente en aquel momento: la *Misa en re mayor* y la *Sonata en mi mayor, Op. 109.* Las seis *Bagatelas, Op. 126,* esbozadas anteriormente, fueron desarrolladas después de que hubiese sido completada la *Novena Sinfonía.* Nettebohm cree que fueron diseñadas como una serie homogénea. Desde luego, Beethoven las llamaba *Kleinigkeiten,* pero consideraba que, probablemente, se trataba de la mejor obra en su estilo que había hecho nunca.

Un año después de haber completado su última sonata, escribió una obra que sería la postrera palabra en la serie de variaciones para piano solo: en aquel universo, se trataba de un planeta más lejano y más grande.

Cabría considerar estas *Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli* como una especie de pieza compañera del *Kunst der Fuge,* de Bach, en la que Beethoven mostró todo su dominio y todos sus conocimientos a la hora de exhibir una forma y de acreditar que la dominaba. La obra, monumental, tiene su origen en una petición, no muy noble por cierto, que el autor y editor Diabelli cursó a treinta y tres compositores del momento para que cada uno escribiera una variación sobre el vals que él había compuesto y editado. Beethoven figuraba entre los invitados. Declinó la petición, denominó la tonada de Diabelli un *Schusterfleck* (chapuza de zapatero) y, en una especie de orgullo salvaje —un Beethoven sobrepujando a otros treinta y dos compositores—, escribió él solo treinta y tres variaciones. Era —y es— una asombrosa muestra de virtuosismo. Uno preferiría que ciertos estados de ánimo no se produjeran, pero, en este caso, hay que reconocer que él tuvo la última palabra y que fue una palabra maravillosa.

11. Música orquestal

Sir Hubert Parry, un hombre fuerte que amaba la fortaleza en los demás, escribió un día, refiriéndose a Beethoven: «Cuanto mayor es la dificultad del problema sugerido por el pensamiento que toma cuerpo en el sujeto, mayor es el resultado. La riqueza de su carácter no queda al descubierto en su totalidad si antes no ha habido algo preternaturalmente formidable que tuviese que ser dominado.»

Es cierto. Las obras más importantes de Beethoven constituyen su respuesta a las más grandes exigencias. Por otra parte, sus piezas ocasionales son de un valor inferior. Para ir despejando el terreno, podemos revisar acto seguido aquellas piezas que entran dentro del ámbito de la música orquestal.

El *Ritterballet*, compuesto en Bonn hacia 1791, es la obra auténticamente orquestal más temprana que poseemos; por una caprichosa arbitrariedad del destino, Beethoven no figuró como autor de la obra, ya que en este caso fue el «negro» del conde Waldstein. Sus ocho números son piezas lineales, tratadas mayormente con armonías tónicas y dominantes expresadas a través de tonadas de vaivén o de ritmos cabales. La *Deutscher Gesang (Canción alemana), n.º 2* era la pieza que más le gustaba a Beethoven, dado que la repitió en la sección central de la *Coda n.º 8*. La melodía tiene una marcada semejanza con el *vivace* de la pequeña *Sonata para piano en sol mayor, Op. 79*, semejanza que me excitó cuando se me hizo patente, ya que tal sonata es, precisamente, aquella cuyo primer movimiento es el *presto alla tedesca:* un vals alemán.

La historia de *La victoria de Wellington* o *La batalla de Victoria, Op. 91*, compuesta en 1813, ya ha sido descrita antes. Estéticamente, la obra no se puede considerar una sinfonía —aunque a menudo ha sido llamada la «*Sinfonía de la Batalla*»—, de la misma manera que no se puede hablar de una pintura maestra cuando nos estamos refiriendo a un viejo cartel. Los errores que más llaman la atención se deben, probablemente, al hecho de que Beethoven la escribió para ser interpretada por un orquestión. Mozart podía escribir sus obras más destacables —*la Fantasía en fa menor*— para un órgano mecánico, ya que le estimulaba compensar las deficiencias de los otros con su propia e inagotable riqueza. Pero éste no era el caso de Beethoven. El sabía que el orquestión era inferior, y con alegría casi infantil ideó una música que hiciera juego con un programa esbozado por Mälzel. Los ejércitos enemigos están representados por

dos grupos de instrumentos de viento; el resto de la orquesta se mantiene «estacionada» lo más posible. La tonada *Rule Britannia* es el «motivo» británico; *Malbrouck*, la tonada de los franceses. (En Inglaterra la tonada resulta más conocida con el nombre de *We wont go till morning* [No iremos a casa hasta la mañana siguiente]; la canción francesa se ha popularizado en España con el título de *Mambrú se fue a la guerra.*) Ya librada la batalla, abundantes cañonazos «enriquecen» la partitura; después de la Marcha del Asalto, en la que la batería inglesa hace un horrible ruido, *Malbrouck* oscila cromáticamente hasta convertirse en un trémolo y disolverse. Una marcha triunfal nos conduce al *God Save the King (Dios salve al rey)*, tratado primero como himno de acción de gracias y, más tarde, como tema para una fuga... ya que Beethoven, al igual que Haydn, sentía una cálida admiración hacia ésta melodía, pero para los oídos ingleses su fuga resultaba casi irreverente.

En cualquier caso, tal es la *Sinfonía de la Batalla*. Bekker hace un comentario apologético diciendo que se trata de «un ejemplo para aquellos que aprenden la forma primitiva de una música sinfónica de programa... una representación realista de acontecimientos externos... El [Beethoven] no podía componer con rapidez... no tenía tiempo para elegir y ordenar su material... La *Sinfonía de la Batalla* es un ejemplo, mal acabado, de su manera de trabajar».

Hasta cierto punto, esto es verdad. Pero yo creo que la verdadera distinción entre la *Sinfonía de la Batalla* y las otras sinfonías de Beethoven no es de *tiempo*, sino de *esencia*. Beethoven, habitualmente, tenía en su cabeza, cuando componía una pintura o un programa, una idea poética. Era el *punto de arranque* para su música, a partir del cual sus ideas podían viajar, expansionarse, irradiarse. Con compositores del tipo de Richard Strauss el programa es el *punto de llegada* hacia el que converge la música en una especie de esfuerzo «empequeñecedor» de precisión. Nadie podría perder el mensaje contenido en la *Sinfonía «Heroica»* de Beethoven por el hecho de no conocer la historia exacta. Pero uno tiene que mirar los temas y los rótulos literarios de las *Sinfonías de los Alpes* y *Doméstica*, de Strauss (de la misma manera que un gato mira un ratón), si se quiere captar su propósito. La *Sinfonía de la Batalla* era la primera incursión de Beethoven en el campo tosco de la música de programa; su único mérito es que narra la historia sin muchas palabras. Este realismo y el idealismo de la *«Heroica»* responden a mundos muy diferenciados. La *Sinfonía «Pastoral»*, situada en medio de las dos, nos permite percibirlas y nos proporciona la mejor información sobre las propias teorías de Beethoven. «La *Sinfonía Pastoral* es la reminiscencia de una vida en el campo.» Fijémonos en esta palabra: reminiscencia. Había empleado su equivalente en el título de la *Sinfonía «Heroica»*, «compuesta para celebrar la memoria *(souvenire)* de un gran hombre».

Zur Namensfeier (La onomástica), Obertura, Op. 115, compuesta en 1815, era la oferta de Beethoven al emperador austríaco. En la portada escribió, con orgullo: «Convertida en poesía por Ludwig van Beethoven.» A juzgar por el poema que le escribió a Bettina Brentano,

Ludwig van Beethoven no era muy buen poeta, por lo que no cabe aceptar su estimación en el exacto significado que él le daba.

De las marchas para banda militar, de las danzas (docenas de ellas) para pequeña orquesta, sólo son recordadas unas pocas: por ejemplo, el *Minueto de las Alegrías* (1822). Otra, una pequeña *Contradanza* en *mi bemol mayor,* va unida a su ballet *Las criaturas de Prometeo,* éste, a su vez, a las *Variaciones para piano, Op. 35,* y todo ello a la *Sinfonía «Heroica»* a través de este único tema. Ignoramos si el original primitivo está en la *Contradanza* o en el *Prometeo,* pero aceptando que la vaga evidencia que Thayer esgrime en favor de *Prometeo* sea correcta, tenemos cuatro apariciones en años sucesivos: 1) como final del ballet *Prometeo,* 1800-01; 2) como *Contradanza,* 1800-01; 3) como tema de las variaciones para piano, 1802, y 4) como tema para el final de la *Sinfonía «Heroica»,* 1803. No obstante, mi opinión es que, de estas cuatro apariciones, la *Contradanza* es la más antigua, ya que la parte grave de la música se presenta en ella bajo una forma menos trabajada.

Puede añadirse otro pequeño dato a la historia: la similitud (apuntada por Shedlock) entre el tema mencionado y el del primer movimiento de la *Sonata en sol menor, Op. 7, n.º 3,* de Clementi.

Técnicamente, Beethoven valoraba su tema por las excelentes cualidades que ofrecía para desarrollarse: la dual personalidad de la melodía y el bajo, proporcionando simultáneamente dos caracteres de importancia. Pero por encima de todo ello, estoy convencida de que el tema de *Prometeo* llegó a ser para Beethoven un símbolo de poder creativo y de consumación divina. Cuando un compositor de su calibre introduce un tema nuevo al final de una gran obra, tiene, obviamente, la intención de que este tema sea la coronación de toda la obra; precisamente, el tema de *Prometeo* aparece ya en el final.

En Viena y en 1800, el ballet, como forma de arte, se aproximaba a la ópera y su prestigio se acrecentó gracias a Salvatore Vigano, bailarín y productor de espectáculos, con gusto clásico y con talento. Deseando cumplimentar a la emperatriz, Vigano proyectó un ballet. Beethoven fue el encargado de componer la música. El montaje era tan peculiar que —sospecho— Beethoven debió de pasar una mano rectificadora sobre el anteproyecto de Vigano. Thayer supone que el reciente éxito, inmenso, de *Die Schöpfung (La Creación),* de Haydn, pudo haber influido en la elección del tema. Conociendo a Beethoven y sus ansias de intentar aventajar a cualquier celebridad, parece probable que el origen de su *ballo serio, Die Geschöpfe des Prometheus (Las criaturas de Prometeo),* sea tópico. Esto explicaría que la famosa conversación entre Beethoven y Haydn, ya citada, tuviera un doble sentido.

El libro original del ballet se ha perdido, pero conocemos su resumen por un cartel de teatro. Prometeo «es un espíritu elevado que encontró a los hombres de su tiempo en un estado de suma ignorancia y los civilizó dándoles las artes y las ciencias. Arrancando de esta idea, el presente ballet nos muestra cómo dos estatuas adquieren vida, con facultad para experimentar todas las pasiones de los humanos, gracias al poder de la armonía». El acto II nos «sitúa en el Parnaso y asistimos a la

apoteosis de Prometeo, que atrae a los hombres por él creados para ser instruidos por Apolo y las Musas, dotándoles así con la bendición de la cultura».

Vigano era, sin duda, responsable del plan gracias al cual un personaje mítico crea dos estatuas, las dota de vida y las transporta a las delicias del Parnaso: una trama próxima a la de Adán y Eva en el jardín del Edén. De ahí que lo obvio hubiera sido que Zeus o Apolo fueran el personaje mítico. Pero no fue así, ya que el elegido resulta ser Prometeo, el que trae el fuego. Y en esto es en lo que creo que intervino Beethoven. Más curioso resulta el que su Prometeo no tenga casi nada que ver con el de Esquilo. Y lo más sorprendente de todo, aunque nadie lo haya mencionado, es que Beethoven ha amalgamado aquí tres en uno: el de Prometeo, benefactor heroico de la humanidad, el de Orfeo, músico dotado con poderes en su arte que casi le asemejan a los dioses, y el de Pigmalión, el escultor cuya estatua logró estar dotada de vida; dicho brevemente, se trata de tres personas en una. Además, este ser benéfico confiere a la humanidad aquellos sevicios que el propio Beethoven hubiese ansiado dar. «La música debería hacer saltar del hombre chispas de fuego.» «La música es una revelación más elevada que toda la sabiduría y la filosofía, es el vino de una nueva generación, y yo soy el dios Baco que exprime para los hombres este vino glorioso y logra que beban con el espíritu», como diría Beethoven más tarde, sabiendo que era él el portador del fuego y el amo de esta vendimia del Olimpo. Lo que había comenzado como una burla tópica de *La Creación* acababa siendo un punto crítico en su carrera. El Gran Mogol se combinaba en Prometeo con el héroe de la paz.

Beethoven puso lo mejor de sí mismo en la música de aquel ballet. La obertura es mejor y más valiente que cualquier fragmento de su *Primera Sinfonía* y anticipa, incluso, pasajes de su obertura para *Leonora, n.º* 3. La introducción al acto I me produce la fugaz sensación de que el «*Caos*» de Haydn, con sus dinámicos contrastes incisivos, podría haber servido de modelo a Beethoven; en muchas de las danzas que siguen —tres en el acto I y trece en el acto II— hay también un frescor de rocío que sugiere *La Creación,* aunque las hay rígidas y otras típicamente beethovenianas. El n.º 5 es destacable por los solos de instrumentos de viento de madera, un acompañamiento de arpa (casi la única ocasión en que la ha utilizado) y una cadenza de violonchelo que conduce a un largo solo de tal instrumento. El n.º 14 contiene un largo solo para clarinete tenor —nuevamente una rara aparición— y en todas partes Beethoven hace un empleo de los instrumentos solistas superior al que en él es habitual. La Pastoral (n.º 10) es deliciosa. El famoso tema de Prometeo aparece ya en el finale, procede como un rondó y acaba en un convencional y triunfante floreo de trompetas: un movimiento que tiene una extensión de 315 compases. Por todo ello nos hallamos ante una obra verdaderamente importante, que debe ser considerada tanto por sus propios méritos como en relación con la «*Heroica*».

Si el piano era la base del estilo de Beethoven, la sinfonía era su núcleo. La natural predisposición de su mente se orientaba hacia la

forma cíclica y hacia la orquesta, lo que le confirió un dominio supremo sobre la composición sinfónica, pero le costó amargas luchas cuando quiso enfrentarse con las formas vocales. Juzgadas en conjunto, sus sinfonías son las más grandes que el mundo ha conocido. En ellas desarrolló el diseño principal dotándolo de sigificado y confirió a los detalles un relieve como nunca habían tenido.

Existen nueve sinfonías. La llamada *Sinfonía «Jena»*, descubierta en 1909 por el profesor Fritz Stein, no es de Beethoven, sino de Friedrich With (1770-1837), *Kapellmeister* de la corte de Wurzburgo. La atribución a Beethoven se debe al hecho de que la parte para el 2.° violín estaba marcada «par Louis van Beethoven»; esta clase de error es relativamente común en la música instrumental del siglo XVIII.

La serie de sinfonías genuinas de Beethoven comienza con la en *do mayor, Op. 21.* No hay seguridad en cuanto a su fecha, pero unos esbozos encontrados entre los ejercicios de contrapunto sugieren que Beethoven la comenzó cuando estaba estudiando con Albrechtsberger, y que lo que entonces tenía intención de convertir en el primer movimiento, pasó luego a ser el finale. En 1800, la sinfonía ya estaba terminada y su primera ejecución tuvo lugar el 2 de abril, anticipándose por lo tanto en un año, aproximadamente, al *Prometeo.* Sir George Grove nota semejanzas entre el primer movimiento de una y la obertura del otro. Ambas obras comienzan mediante una disonancia que escapa de la clave para llamar la atención por su ambigüedad tonal antes de someterse a la tonalidad principal, recurso que Beethoven desarrolló con arte consumado en alguna de sus obras más tardías.

Además, la sinfonía era lo bastante osada, por ser su autor un hombre muy joven, como para provocar la censura de los pedantes. La introducción, breve y lenta, conduce a un *allegro con brio* animado, pero que no llama la atención por su originalidad. El movimiento lento, *andante cantabile con moto,* es un tanto afectado, tal como lo podía haber empleado Haydn en algunas de sus sinfonías tardías: elegante, pulido y evitando emociones que pudiesen perturbar el encanto cultivado. Los pasajes *fugati* fueron introducidos por Beethoven más o menos de la misma forma que los hombres de mundo de la época intercalaban citas latinas en su conversación: para acreditar una educación elevada. El suave redoble del tambor es el pasaje más beethoveniano del movimiento.

El minueto y trío, empero, no tiene el espíritu del viejo baile, sino del nuevo scherzo, modelado un poco, quizá, sobre los scherzos de Haydn. Berlioz describió este movimiento diciendo que tenía «una lozanía, una agilidad y una gracia exquisitas, la única novedad auténtica de la sinfonía».

El finale se vio despreciado, en su tiempo, por la gente docta, sorprendida por las cómicas locuras de los violines, con sus falsos arranques y la frivolidad de sus temas, si bien hoy en día resulta muy divertido y atrae siempre la atención del público. ¡Resulta tan ameno escuchar a un Beethoven frívolo!

Un par de años más tarde llegó la *Sinfonía en re mayor, Op. 36,* en unos momentos en que los ánimos del pobre Beethoven no estaban

como para hacer frivolidades, aunque deseara ardientemente la felicidad. Ya he descrito anteriormente bajo qué circunstancias compuso Beethoven su *Sinfonía en re mayor,* hallando refugio, en su belleza elísea, para la tragedia de su corazón. Es una obra más grande que la *Primera Sinfonía,* en todos los sentidos, excepto en el diseño equilibrado. Aquí Beethoven desarrolló el esquema constructivo de la sinfonía del siglo XVIII, aplicándolo a algo superior a las estructuras construidas para soportarlo. El resultado es que la arquitectura de la obra le produjo muchos problemas; dícese que escribió la sinfonía tres veces. La obra es un híbrido. Pero ¡cuán adorable! Recuérdese la larga, admirable introducción —*adagio molto*—, mejor que cualquier cosa diseñada por Haydn (aunque menos entretejida que la obra más tardía de Beethoven), con su profética visión de la *Novena Sinfonía.*

El *allegro con brio,* con su refrescante *gruppetti* en el primer tema y sus fogosos pasajes en la cuerda, que pertenecen en parte al viejo mundo, se ven tocados, no obstante, por el poder característico de Beethoven.

El movimiento lento —*larghetto*— es un prolongado sueño de belleza en el que Beethoven prodiga su talento sin par al exponer, desarrollar y adornar sus hermosos temas. En general, durante este periodo experimentaba con la fusión de la forma sonata y el lirismo, y vertió éste en la forma más pesada; aquí llevó a cabo un proceso a la inversa y escribió su movimiento lírico en forma sonata.

El scherzo es la parte más significativa de la sinfonía, con sus características explosiones de energía y la destacable visión anticipada de la *Novena Sinfonía* en el trío.

El elemento explosivo aparece de nuevo en el finale, con otra anticipación también de la *Novena Sinfonía.*

La *Sinfonía en re mayor* nunca ha figurado entre las favoritas, pero tuvo que ser escrita para que la *«Heroica»* fuera posible, ya que Beethoven encontró en ella su fortaleza, de la misma manera que había comenzado a encontrar su «misión» en *Prometeo.*

La *Sinfonía «Heroica», Op. 55,* compuesta en 1803, fue la favorita de su autor. La revolución señalada por el distinguido crítico H. C. Colles divide la carrera de Beethoven, simplemente, en antes de la *«Heroica»* y después de la *«Heroica».*

La historia de la sinfonía, desde la primera sugerencia formulada por Bernadotte de una obra sobre Napoleón, hasta el comienzo del que Beethoven arrancó la dedicatoria, ha sido comentada ya anteriormente. Hoy, la única indicación que queda sobre Bonaparte en la página del título, es la frase: «Sinfonia Eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo».

La sinfonía es heroica en todos sus aspectos. Los temas, la textura y el tratamiento son soberbios y a pesar de que los movimientos resultan extremadamente largos, sus proporciones son tan acertadas que no se podría despreciar ni un solo compás. El orden seguido es el usual en sinfonías de cuatro movimientos: 1) *allegro,* 2) movimiento lento, 3) scherzo y trío, 4) finale; pero su contenido poético transforma de tal

manera el esquema, que la sinfonía nos ofrece uno de los más profundos problemas en música. Beethoven hizo lo siguiente: escribió una gloriosa introducción *allegro,* haciéndola seguir de una marcha fúnebre para el movimento lento. De esta forma, en la mitad de la sinfonía, el héroe había desaparecido de escena. No obstante, Beethoven hizo que la marcha fúnebre fuese seguida por un scherzo trémulo, elástico que, a su vez, venía sucedido por una serie de variaciones sobre el tema de la danza de *Prometeo.* Así pues, la sinfonía se divide, digamos, en dos mitades: la primera, noble y amplia, densa y majestuosa, con denuedo y pesar; la segunda, más ligera, más alegre, más imponderable.

¿Qué quiso decir Beethoven con ella? Bekker cree claramente que no quiso decir nada y que constituía un error introducir el scherzo después de la marcha, interrumpiendo el regular desarrollo de la obra hacia su clímax. Nos hace ver que más tarde, en la *Novena Sinfonía* y en la *Sonata Hammerklavier en si bemol mayor, Op. 106,* Beethoven evitaba este anticlímax al emplazar el scherzo antes del movimiento lento, y sugiere que «si decidiéramos interpretar el scherzo de la *"Heroica"* antes de la marcha fúnebre, estaríamos situándolo en su lugar adecuado, lugar que Beethoven no se atrevió a asignarle en aquel momento».

Puedo imaginarme a Beethoven como un hombre joven aún, que aceptaba la forma cíclica con la misma aquiescencia hacia su orden que aquella con la que disponía las posiciones de tema, respuesta y contratema en una fuga; pero que él no se *atrevió*... ¡Caramba! Me gusta la idea de que exista alguien lo bastante osado como para decírselo y me gusta pensar en su réplica aniquiladora.

Por otra parte, son muchos los que intentan explicar el scherzo tal como queda situado. Estas son algunas de las teorías:

a) Con este movimiento Beethoven tipificó un impulso de la energía creadora del mundo, imperecedera —luz después de la oscuridad, primavera después del invierno— etc., con una filosofía de tono elevado.

b) Scherzo que se supone basado en la canción de un soldado.

c) Una escena en el campamento.

d) Una multitud excitada espera al héroe; llega y se dirige a ellos en el trío.

e) El efecto se dirige, «principalmente, a reflejar la multitud inconstante que pronto se olvida de su héroe y habla y se comporta bulliciosamente, mientras continúa ocupándose de sus negocios o de sus placeres, igual que antes».

f) Unos juegos fúnebres alrededor del héroe, al igual que los que se nos describen en la *Ilíada.*

Esta última opinión es de Berlioz, hombre dotado de gran sensibilidad.

Entonces ¿quienes son los héroes festejados? La mayor parte de los musicólogos coinciden en que Beethoven pensaba en Napoleón al escribir los movimientos primero y segundo, conclusión confirmada por evidencias indiscutibles, si bien algunos amigos de Beethoven lanzaron la idea de que el héroe era el general Abercrombie. Además, existe la fuerte impresión de que Beethoven, al reflejar a Bonaparte, se estaba reflejando

a sí mismo inconscientemente. Lo que no deja de ser cierto. Pero ¿por qué Beethoven seleccionó para su primer tema en el primer movimiento uno que procede, casi nota por nota, de la temprana ópera de Mozart *Bastián y Bastiana*? Claro que podría tratarse de una coincidencia, pero como es casi seguro que Beethoven conocía *Bastián y Bastiana* y que, además, poseía una buena memoria, la teoría de la coincidencia es la menos probable. Para el finale, Beethoven eligió su propio tema de *Prometeo* y, ciertamente, se identificó con aquel héroe.

Para resumir, diremos que son tres los problemas cuya solución hemos de buscar:

1) ¿Se propuso Beethoven dar algún significado a su manera de ordenar los movimientos?

2) ¿Qué explicación tiene la naturaleza dual de la sinfonía?

3) ¿Cuál es la intención que se esconde detrás de cada movimiento?

¡Bien! Creo que cada uno debe intentar un análisis de la «*Heroica*» a su propio modo. No pretendo insistir en el mío, pero dado que contiene algunos puntos que, según creo, no han sido estudiados antes, intentaré exponerlos.

Al principio, me incliné a pensar que Beethoven había emplazado el scherzo en tercer lugar, simplemente, porque era su lugar habitual. Pero cuando examiné sus obras tempranas encontré una que invalidó aquella teoría: en la *Sonata en la bemol mayor, Op. 26,* compuesta en 1801, coloca el scherzo, *que tiene una marcha fúnebre como tercer movimiento,* en segundo lugar. No había razón para que no repitiera, en 1803, lo que había hecho en 1801. La deducción fue que su plan poético para la «*Heroica*» requería que los movimientos siguieran el orden en que están ahora. Estoy convencida, por lo tanto, de que quiso decir exactamente lo que dijo, y que no se refirió a nada convencional. Siendo así ¿cuál fue su plan? Creo que hallaremos la respuesta en Plutarco, tan admirado por Beethoven. Las famosas biografías de Plutarco, *Vidas paralelas,* están escritas por parejas, de forma que cada una de ellas nos representa a un guerrero, a un hombre de Estado o a un orador, griegos, que tienen como contrapartida a un romano de similares características: así tenemos a Alejandro y César, a Licurgo y Numa, etc.

Esta disposición explicaría de inmediato la dualidad y el paralelismo en la *Sinfonía «Heroica»*. Estoy dispuesta a creer que en los movimientos iniciales, Beethoven expresó todo cuanto pertenecía a la gloria, al heroísmo y al estado del héroe en el mundo material y contemporáneo. Incluso el primer tema basado en Mozart pudo haber sido como un relleno intencionado para el primer movimiento de todo aquello que Beethoven tenía por heroico, ya que Mozart era su héroe más próximo y el hombre más grande que él había conocido en el campo de la música. Para los dos últimos movimientos —la vida paralela— me gusta pensar que Beethoven los situó en aquel mundo antiguo considerado por él mucho más noble que el de su propio tiempo, poniendo su música en un plano más elevado. Quizás se trate de una conjetura disparatada, pero yo pensaría en la leyenda de Orión para el scherzo: Orión, el gran cazador, el héroe de sobrehumana belleza que, cuando perdió la vida, fue trasladado a los

cielos, donde se le puede ver aún, con las brillantes estrellas de su cinturón y de su espada, y con su perro Sirio saltando a sus talones. El scherzo brilla como las estrellas; las trompas del trío bien podrían ser las del cazador. Y, no obstante, mejor que cualquier leyenda es la propia constelación, ya que en Orión están algunos de los misterios más poderosos del universo.

A Beethoven le gustaban las estrellas. Personificaban para él la gloriosa nobleza del pensamiento. Dícese que el movimiento lento en *mi mayor* de su *Cuarteto Rasumovsky* vino inspirado por una noche estrellada. En su diario de 1820 copió unas palabras de Kant: «La ley moral dentro de nosotros; por encima de nosotros la noche estrellada.» Así pues ¿es muy difícil creer que las estrellas brillan en su *«Heroica»*?

Si las ideas que he sugerido como punto de partida para el scherzo de la *«Heroica»* y para el finale parecen demasiado fantásticas, rogaré a los lectores, muy seriamente, que consideren el memorándum que Beethoven hizo en 1818 sobre dos sinfonías que pensaba escribir. Después de anotar sus ideas para los primeros movimientos de la segunda, dice: «Los violines de la orquesta deben incrementarse hasta diez en el último movimiento. O el *adagio* debe ser repetido de alguna forma en los últimos movimientos, en cuyo caso las partes vocales entrarían gradualmente. En el *adagio* el texto de un mito griego —o un cántico eclesiástico—; en el *allegro*, un festín báquico.»

Así pues, la cuestión de si Beethoven pudo alguna vez servirse de un mito griego para la «idea poética» de un movimiento, viene contestada por su propia boca. Y la alusión a Baco fortalece la probabilidad de su conexión con Plutarco, ya que, según se dice, Plutarco había sido un adepto de los misterios de Dioniso (Baco), orden a la que mentalmente se unía Beethoven si sus palabras, «Yo soy Baco», quieren decir alguna cosa. Después de todo, tales pensamientos resultaban muy naturales: durante tres generaciones el vino y la música habían estado asociados con su familia de forma dominante.

Pero en el finale de la *«Heroica»* Beethoven no festeja a Baco, sino a Prometeo, en una magnífica serie de variaciones. Las victorias del guerrero en el primer movimiento han acabado en conquista y muerte: la vida se ha retirado a los cielos. Entonces, Prometeo-Beethoven, el portador del fuego, el creador, trae una vida nueva y mejor a la tierra. Partiendo de los dos estrictos supuestos del tema, tal como se nos muestran al comienzo, Beethoven desarrolla gradualmente belleza, que llega a ser vida, y hacia el final alcanza una visión de amor y de encanto tan divinos que, cuando Gounod buscó un tema que tipificara al Redentor, eligió éste. El finale responde a las intenciones de Beethoven: una demostración sobrecogedora del poder del músico y de lo benéfico de la música. El báculo del papa, que floreció, resulta áspero si se compara con esta evocación de una vida tan bella, sacada de un tema tan árido. Como réplica adecuada, nos vienen a la memoria las palabras de Walt Whitman:

Cuando todos los mares hayan sido cruzados,
cuando los grandes capitanes y los ingenieros

hayan llevado a cabo su trabajo,
después de los nobles inventores,
llegará finalmente el poeta digno de este nombre,
el verdadero hijo de Dios vendrá cantando sus canciones.

La *Sinfonía «Heroica»* es una de las obras supremas de Beethoven, uno de los máximos tesoros de este mundo. Sigue siendo, para nosotros, como una señal espiritual tejida para todas las naciones, emblema del hombre, exaltación por encima de la muerte.

Pocas cosas producen un goce tan intenso como un estudio inmediato de la partitura de Beethoven, pero es mejor escuchar la *«Heroica»* una sola vez que leer todos los análisis. No obstante, cuanto más de cerca se analizan las sinfonías de Beethoven, más belleza revelan. Examinemos, tan sólo, el asunto de la proporción. El primer movimiento de la *«Heroica»* se acerca al milagro. Beethoven plantea la exposición, el desarrollo y la recapitulación en unas proporciones nunca intentadas antes, entonces dilata la coda (que con Haydn había sido una pequeña cola en un movimiento) convirtiéndola en una cuarta sección, de importancia igual a las precedentes, y reflejando la sección de desarrollo, de manera similar a como la recapitulación había reflejado la exposición. El primer sujeto ya ha sido mencionado. El segundo sujeto o grupo de ideas es íntimo, casi implorante en sentimiento y en timbre y, sin embargo, al igual que el primer sujeto, es más armónico que melódico.

En el desarrollo, Beethoven compensa el predominio de lo armónico con una de sus melodías más hermosas. Ya he hablado de su instinto para hallar el tránsito que lo conduce de nuevo a la tonalidad principal, punto vital de la forma sonata. Incluso en un movimiento tan pequeño como el minueto del *Cuarteto en la mayor, Op. 18,* se instala en el *do sostenido menor* antes del retorno, nos mantiene allí el tiempo suficiente como para dejarnos entrever su hermosura y luego nos transporta con rapidez, pasando por un compás de silencio, al formar un *la mayor.* Esta melodía en *do sostenido menor* es un rudimento del artificio divinamente hermoso de aquel gran episodio que, en el desarrollo de la *«Heroica»,* asume la importancia de un tema completo. Beethoven percibió claramente la necesidad de perspectiva en la música y es sorprendente cómo consiguió crearla. Esto se puede apreciar en el caso de la *«Heroica»* mejor que en ninguna otra obra. Según la norma académica, la sección de desarrollo, en la forma sonata, no debería contener nuevo material, sino hablar tan sólo del que ya ha sido postulado. Además, se consideran aptos para el desarrollo temas de naturaleza armónica, no melódica. Beethoven sabía que, en música, la melodía es la cosa más próxima al alma.

En el gran episodio del primer movimiento de la *«Heroica»,* Beethoven expone su bella melodía en distintas claves y su orquestación, dividida entre los instrumentos de viento y los violonchelos, ligeramente envueltos por el resto de la cuerda, resulta indescriptiblemente simpática. El verdadero momento del retorno al primer tema es uno de sus golpes más asombrosos. La orquesta es casi silenciada del todo. Sobre un

trémolo de violines, como armonía dominante, entra la trompa con el primer tema en la tónica *mi bemol.*

De atenerse a los precedentes académicos, todo ello constituía un error; psicológicamente, fue un glorioso acierto, inmensamente atrevido. Otro punto que hay que tener en cuenta en este soberbio movimiento es la coda. Beethoven se acerca a ella mediante un par de aquellos tremendos pasos que daba en los momentos de suprema crisis.

Sabía, como no lo ha sabido ningún compositor anterior o posterior a él, el tremendo efecto de *separación* de un paso de un grado en la armonía y el maravilloso efecto de *unificación* de un paso de un grado en la melodía. Su episodio en *mi menor* en el desarrollo distaba ya del *mi bemol mayor,* pero el descenso titánico de un tono al acorde de *re bemol mayor,* seguido por el descenso al aún más lejano *do mayor,* nos produce la sensación de haber descendido por tres enormes paredes de rocas escalonadas. Beethoven logra algunos de sus más maravillosos efectos gracias a sus masivos conocimientos armónicos. Recíprocamente, muchas de sus más bellas melodías han sido compuestas gracias a su conocimiento de la función del paso de un grado en melodía; la de la *Novena Sinfonía* es su máximo ejemplo.

El segundo movimiento de la «*Heroica*», la marcha fúnebre en *do menor,* es tan famoso que casi no necesita descripción. El poeta Coleridge comentó en cierta ocasión que era como una procesión fúnebre de un denso tono purpúreo. Tal es, ciertamente, la verdadera impresión que produce, de forma que la sección central en *do mayor* viene a ser como una consolación celestial. Hasta aquel momento, ningún compositor alcanzó tan sobrecogedora intensidad emotiva en una sinfonía.

El scherzo, dejando a un lado cualquier cuestión de «programa», es notable por tratarse del primero de los grandes scherzos orquestales de Beethoven, algo maravilloso que resplandece en este mundo.

También merece destacarse el finale. En él Beethoven combina los mejores elementos en forma de variación y de fuga, de manera que pone a su alcance el sentimiento más humano y la más sólida inteligencia. Además, como ya he explicado, el tema utilizado de Prometeo es prácticamente doble. En el largo trecho del movimiento, entre la ardorosa introducción y la coda que lo equilibra en el otro extremo, Beethoven expone primero los graves en una serie de variaciones intelectualmente acumuladas y, a continuación, el verdadero tema, cuya personalidad tierna, melódica y emocional, asume el control. Introducidos ya los dos caracteres, Beethoven los desarrolla con magnífica maestría, haciéndolos jugar entre sí; durante este proceso, ambos van ganando en plenitud, van hallando su auténtica razón de ser, hasta que el tema de la fuga alcanza su brillante clímax en una especie de *stretto,* por encima de un dominante pedal en *si bemol*; por un momento, hay una pausa sobre un gran acorde y entonces llega el silencio, antes de que se nos ofrezca el divino aspecto del tema melódico, que alcanza su apoteosis en una sección larga, *poco andante* —una de las cosas más hermosas escritas por el propio Beethoven—. El finale, según mi opinión, responde verdaderamente a la intención de Beethoven: un gran acto creativo.

Pasaron más de dos años antes de que Beethoven completara su nueva sinfonía, la *n.º 4 en si bemol mayor, Op. 60.* Aquí volvió a la forma —aunque no al espíritu— de la sinfonía tal como la entendía Haydn. La lenta introducción que lleva a un luminoso *allegro,* un movimiento *cantabile* lento, un minueto y trío, un finale brillante; todos están aquí, pero bañados con unos colores, unas bienaventuranzas, unas emociones que están más allá de todo cuanto pudiera haber hecho Haydn. No obstante, creo que Beethoven no se había olvidado de la introducción a la *Sinfonía en mi bemol,* llamada del *«Golpe de Timbal»,* de Haydn ni, quizá, del preludio del «Caos» en *La Creación* cuando compuso la maravillosa introducción a la *Sinfonía en si bemol.* Misteriosa, sombría, inmensa, no sería difícil encontrar en ella la visión que tiene Beethoven de una tierra informe, con el Espíritu de Dios moviéndose sobre la superficie de las aguas. Pero Beethoven no nos proporcionó programa alguno y sólo sabemos que el primer *allegro* es el único en él que se desarrolla partiendo del material introductivo.

Tampoco se sabe nada de las circunstancias en las cuales compuso la sinfonía. La evidencia de las fechas entrecruzadas y sus correspondencias en la música demuestran que ocupó sus pensamientos al mismo tiempo que *Fidelio* (notablemente, la obertura *Leonora n.º 3*), el *Concierto para violín* y el primer *Cuarteto Rasumovsky.*

El *adagio* de la *Cuarta Sinfonía* es tan delicadamente hermoso que pocos oyentes se dan cuenta de que también es un supremo logro técnico. Dos ideas, en apariencia opuestas, se nos muestran como formando parte de un total de insuperable belleza. Edwin Evans, el mayor, en su estudio sobre las sinfonías de Beethoven, cita la opinión de Gretzschmar cuando dice que si la dificultad de la tarea que se propuso Beethoven en esta obra fue del todo superada, con la necesaria consecuencia de ser apreciada su maravillosa solución, la gente se inclinaría a considerar esta obra como la muestra más afortunada, entre todas las sinfonías de Beethoven, de un tratamiento delicado y lleno de tacto.

El tema principal es un magnífico ejemplo de melodías *cantabile* unidas y la figura rítmica del acompañamiento produce un efecto que, cuando está interpretada correctamente, se suma a los propios latidos del corazón. Berlioz, que siempre sentía este movimiento con una gran intensidad, nos dice:

«Desde los primeros compases nos aprisiona una emoción que, al final, llega aser aturdidora en su intensidad... La impresión producida se asemeja a la que uno experimenta al leer el palpitante episodio de Francesca da Rimini en *La Divina Comedia,* cuyas vicisitudes no podía escuchar Virgilio sin sollozar y llorar y que, en el último verso, hizo que Dante cayera como muerto.»

Pero en el *adagio* de Beethoven no hay tragedia; lo que nos conduce cerca de las lágrimas es, únicamente, una extrema belleza y la felicidad. Si hay dolor de corazón, sólo ha podido nacer del sentimiento de vivir exiliados dentro de nosotros mismos.

La tensión emocional decrece en el minueto, la música se divide entre ritmos entrecruzados y cambios repentinos, y el trío, con su anhelante hechizo, resulta sumamente encantador. El finale es, en resultado aunque no en nombre, un *perpetuum mobile* en el que los instrumentos giran y brillan en un círculo sin fin, del que se apartan por turno para realizar su pequeño solo, retirándose luego en favor del próximo. El momento en que lo hace el fagot se convierte en un fragmento de interminable bufonería.

La intención original de Beethoven era que a la «*Heroica*» siguiera, no esta afortunada *Sinfonía en si bemol,* sino una en *do menor,* que al final sería su quinta, y la favorita del mundo entero. La había comenzado en 1805 y después la dejó de lado, para completarla en 1807 o a comienzos de 1808. El primer tema figura entre las cosas más dramáticas que la música nos ha ofrecido, y el movimiento completo es sumamente conciso y tejido tupidamente. «*So pocht das Schicksal an die Pforte*» («Así el Destino llama a la puerta»), dijo Beethoven, recordando su resolución de 1801, cuando dijo: «Agarraré al Destino por la garganta; no me vencerá del todo», cabe creer que la *Sinfonía en do menor* es como un recordatorio de su tremenda lucha, seguida de una victoria interior. Sea como fuere, gran parte de la obra fue escrita en una de sus estancias en Heiligenstadt, aquel lugar donde la añeja batalla había alcanzado su punto culminante.

El segundo movimiento —un tema con variaciones, *andante con moto* en *la bemol mayor,* desarrollado sobre un plan un tanto libre— plantea una propuesta progresiva, sugeridora de un canto entonado por el mundo en marcha hacia la libertad. Pero también hay, en su gracia, un toque de frialdad. Beethoven lo cinceló mucho antes de darse por satisfecho. Lo demuestra la cantidad de bocetos existentes, con otras tantas variantes.

El scherzo es el más destacable que conocemos. Si bien Beethoven se mantenía dentro del esquema usual de scherzo y trío, le dotó de tanto poder sobrenatural que su música, como dijo Berlioz, causa «la inexplicable emoción que uno experimenta bajo la mirada magnética de ciertos individuos». Notas, frases, armonías, todo entero, perfectamente, dentro del uso normal y, no obstante, todo tiene un aspecto extrañamente aterrador, parecido a aquello que a veces nos sobrecoge en el crepúsculo o cuando nos despertamos durante la noche. El mero acorde común de Beethoven, en *do menor,* arpegiado, llega a constituir una sombría amenaza. El trío, con aquel andar enorme y sordo de los contrabajos, es monstruoso, portentoso; el largo pasaje que sirve de puente entre el final del scherzo y el finale nos mantiene inmóviles, en suspenso. Parry nos hace ver que los quince compases en que nada ocurre, salvo un insignificante acorde sostenido continuamente por la cuerda grave y el redoble *pianissimo* de un tambor, carecería de sentido si lo sacáramos del contexto, pero tal como lo emplea Beethoven es infinitamente más impresionante que el mayor estrépito creado jamás por Meyerbeer. Cuando el pasaje se abre, gracias a un gran, repentino *crescendo,* sobre el triunfante *do mayor* del finale, el efecto nos deja estupefactos.

No sorprende en absoluto que esta *Sinfonía en do menor* dejara perplejos a algunos de los contemporáneos de Beethoven: les molestaba sentirse forzados a compartir emociones tan violentas. Goethe, gruñendo, se quejó al joven Mendelssohn: «¡Es tan grande! ¡Totalmente salvaje! ¡Suficiente como para echarnos la casa encima!»; y Le Sueur le gritó al joven Berlioz: «¡Uf! Déjame salir: necesito aire. ¡Es increíble! ¡Maravilloso! Me ha transformado tanto, me ha dejado hasta tal punto perplejo, que cuando quería ponerme el sombrero, no encontraba mi cabeza.»

La *Sinfonía n.º 6 en fa mayor, Op. 68*, lleva el nombre que le dio el mismo Beethoven: *«La Pastoral»*. Siguió muy cerca la *Sinfonía en do menor* de 1807-1808 y, al igual que ella, fue escrita en Heiligenstadt, pero debido al hecho de que refleja el escenario de un mundo exterior y no el del mundo interior del alma, parece como si Beethoven se apartara del común denominador humano. Sin embargo ¡resulta tan agradable, con las lozanas melodías que emanan del primer movimiento! El segundo movimiento —la escena junto al riachuelo— nos ofrece sus frases susurrantes y la llamada del pájaro, allí colocada (según el autor) como una broma; el *allegro* —la Fiesta de los Aldeanos— con su delicioso retrato de la cuadrilla campestre; la tempestad, aunque no terriblemente ruidosa en nuestra época, logra estremecer siempre con su apertura en la que, con el repentino trémolo de los violoncelos, quedamente en *re bemol*, y la pequeña sucesión de golpecitos de las corcheas en los segundos violines, Beethoven sabe captar aquel peculiar momento que precede a una tormenta, cuando caen las primeras gotas y las hojas muestran su pálido envés. Y entonces, cuando la tempestad ha pasado, llega la escala final ascendente de la flauta pastoril en su himno de reconocimiento, acción de gracias que pone fin a la obra.

Los elementos de la naturaleza aquí descritos han sido muy debatidos, pero la *Sinfonía «Pastoral»* no es la única obra en la que aparecen. En 1813 Beethoven puso música al poema *Gesang der Nachtigall (Canto del ruiseñor)*, de Herder, iniciándolo con una clara sugerencia de la canción de un ruiseñor, y sir George Grove nos llama la atención sobre un esbozo de la tempestad en la introducción al acto I de *Prometeo*.

Pasaron cuatro años sin más sinfonías, hasta que en 1812 llegaron dos: la *«Gran Sinfonía» n.º 7 en la mayor, Op. 92*, «una de mis obras más importantes», según dijo Beethoven, completada en mayo, y la *«Pequeña», n.º 8 en fa mayor, Op. 93*, fechada en octubre de 1812.

Nadie podría llevar la contraria a Beethoven cuando éste afirma que la *Sinfonía en la mayor* es una de sus mejores obras. Wagner la ha llamado «la apoteosis de la danza», pero esto no se ajusta a la franqueza de la introducción *(poco sostenuto)*, planeada con más cuidado que cualquiera de sus predecesoras, ni a la del esquema clave de toda la obra. El *vivace* al que la introducción nos conduce es esplendorosamente rítmico —Ernest Walker dice que su persistente impulso rítmico apenas admite comparación—, con una brillante orquestación. Cuando le toca el turno al movimiento lento, Beethoven hace una innovación: nos ofrece un movimiento que no es lento, sino *allegreto*, y alcanza el necesario contraste oponiendo el colorido grave de la orquesta con el

agudo del *vivace*. Es un movimiento maravilloso, lleno de melancólica belleza.

El scherzo *(presto)*, con su trío —dicen que basado en un canto austríaco de peregrinos—, es de un color más cálido, más alegre, y ejerce una gran fascinación rítmica. Su colorido cubre una etapa intermedia entre el pensativo *allegretto* y el asombroso estallido del finale, un movimiento demoledor, que se lanza, que se exalta mediante una sobrehumana carga o poder. Se dice que Beethoven se sirvió de una melodía cosaca, pero tal tonada es mansa si se la compara con el tratamiento que Beethoven le dio. Existe un pasaje, que se agita sobre un bajo ascendente, ante el que siempre me pregunto si Beethoven conocía realmente el mar. Podía haberlo visto, de niño, en Holanda.

A través de toda la sinfonía, Beethoven exalta el matiz casi hasta su posición moderna como factor estructural, mientras mantiene bien definidas sus lineas intelectuales.

La *Octava Sinfonía* es, francamente, una pequeña delicia, encarnación de la felicidad y, al mismo tiempo, obra maestra en carácter y condición. Los cuatro movimientos son extremadamente compactos. Al *allegro* de apertura le sucede un rápido movimiento «lento», esta vez un *allegretto scherzando* diseñado —dicen— burlonamente sobre el metrónomo de Mälzel. El *tempo di menuetto* es una deliciosa mezcla de belleza y de humor, en la que el solo del fagot completa el encanto; todo el movimiento resulta muy vienés, con el fácil vaivén de las melodías. La apertura del finale es típica de Beethoven, con una inmensa vitalidad rítmica y con violentos contrastes dinámicos. El segundo tema, sin embargo, es una pieza de pura belleza que asciende de pronto ante nuestros ojos mediante una de aquellas transiciones armónicas en las que hay un cambio de grado, usadas por Beethoven cuando tiene algo muy especial que decirnos. Esta vez se trata de una melodía de la que sir George Grove dice que es una de aquellas dulces «tonadas al modo lidio» que verdaderamente atraviesan «el alma confluente»: como ejemplo, dirige nuestra atención hacia el compás 7, en lo que él llama la *appoggiatura* de la pasión. Beethoven, normalmente, reservaba este melisma (designado mediante su signo o, como aquí, en su totalidad) para momentos de intenso sentimiento, práctica en la que le seguiría Wagner. No puedo apartar de mi mente el hecho de que Beethoven, al escribir esta sinfonía, tenía el pensamiento ocupado por Amalie Sebald.

Pasaron más de diez años antes de que Beethoven completara la *Sinfonía en re menor*, su novena y última, lo que ocurrió hacia finales de 1823 o comienzos de 1824. Uno de los objetivos de su vida se había cumplido. Treinta años antes Fischenich había escrito a Charlotte von Schiller: «Incluyo una composición de *Fuerfarbe* sobre la que me gustaría tener su opinión. Es obra de un joven de este lugar cuyo talento musical es alabado por todos y a quien el Elector ha mandado a Viena, con Haydn. Se ha propuesto poner música a *Freude*, de Schiller, estrofa por estrofa.» El joven era Beethoven; la intención se mantuvo. Así vemos cómo aparece en los cuadernos de bocetos de 1798, 1811 y 1822. Surgía a gritos de su *Segunda Sinfonía* durante la crisis de 1802. Cuando

llegó el momento adecuado la compuso, pero no estrofa por estrofa. En su lugar, hizo una selección de los versos, incluso alteró su orden y logró que entraran en un texto compacto que podía servir para el finale de una gran sinfonía. El resultado lo hallamos en la estupenda *Novena.* En ella tres movimientos puramente instrumentales —un *allegro,* un scherzo y un *adagio*—, de una magnitud nunca imaginada anteriormente, pasan por un largo puente o transición hasta llegar al coral del finale, en el que cuatro solistas y un amplio coro se suman a la partitura para cerrarla triunfalmente.

La *Novena Sinfonía,* al igual que la *«Heroica»,* es una obra mixta, aunque su síntesis es mayor y su hilo conductor más extenso y más resuelto, ya que, al parecer, Beethoven, que había trabajado en dos esquemas sinfónicos, los resumió para esta única obra en 1818.

La introducción de voces humanas era, además, un elemento perturbador. No porque un final coral constituyese una estricta novedad. Compositores menores como Winter y Maschek ya habían puesto en práctica la idea y el propio Beethoven la usó en su *Fantasía para piano, orquesta y coro en do, Op. 80,* de 1808. Pero para la *Novena* engrandeció el plan enormemente a fin de sostener la gran sobrecarga de sentimiento que el final tenía que expresar. Seguro que para Beethoven existía una intención poética muy definida detrás de cada movimiento, si bien es más fácil sentir tales significados, que no expresarlos. La interpretación corriente supone que el primer movimiento es el Destino y el inexorable orden del universo; el segundo (el scherzo) es la exuberancia y la energía física; el tercero es el Amor. Con el finale, no hay duda posible: la Alegría es su idea dominante; y la Alegría era para Beethoven lo que la Caridad para San Pablo, la única cosa sin la cual todo lo demás queda incompleto. Quizá Milton soñaba algo parecido cuando escribió: «La alegría nos alcanzará como una riada.» A Beethoven la inspiración inicial le vino de Schiller. Durante el curso de los años su mente se había dirigido hacia una filosofía cósmica en la que, mientras él contemplaba calmosamente las grandes verdades bajo el aspecto de la eternidad, sus diferentes manifestaciones terrenales eran vistas como símbolos místicamente relacionados entre sí. De ahí que, cuando quiso expresar la Alegría Divina, no le pareció incongruente combinar Schiller con Baco en un finale, ni tampoco vio irreverencia en ello, ya que el simbolismo de la Verdadera Viña discurre a lo largo de toda la religión cristiana. La absoluta simplicidad y la ausencia de sofisticación son desconcertantes en Beethoven, pero deben ser reconocidas. Como ha dicho W. J. Turner:

«Es una peculiaridad de Beethoven que pueda utilizar términos como "mejor" y "más noble" sin que un hombre inteligente se ría para sus adentros... Palabras como "bueno", "noble", "espiritual", "sublime" han llegado a ser, en nuestra época, sinónimo de paparrucha. En la música de Beethoven adquieren un nuevo y tremendo significado y todo el ácido corrosivo del intelecto más poderoso y del escepticismo más profundo no llegará a calcinar, atravesándolas, ningún sustrato de plomo. Son de oro en su totalidad.»

Große
musikalische Akademie
von
Herrn L. van Beethoven,
welche
morgen am 7. May 1824,
im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore,
abgehalten wird.

Die dabey vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven.

Erstens. Große Ouverture.

Zweytens. Drey große Hymnen, mit Solo- und Chor-Stimmen.

Drittens. Große Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chor-Stimmen, auf Schillers Lied, an die Freude.

Die Solo-Stimmen werden die Dlles. Sontag und Unger, und die Herren Haizinger und Seipelt vortragen. Herr Schuppanzigh hat die Direction des Orchesters, Herr Kapellmeister Umlauf die Leitung des Ganzen, und der Musik-Verein die Verstärkung des Chors und Orchesters aus Gefälligkeit übernommen.

Herr Ludwig van Beethoven selbst, wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Die Logen und gesperrten Sitze sind am Tage der Vorstellung an der Theaterkasse, in der Kärnthnerstraße Nro. 1038, im Eckhause beym Kärnthnerthore, im ersten Stocke, zu den gewöhnlichen Amtsstunden zu haben.

Freybillete sind ungiltig.

Der Anfang ist um 7 Uhr Abends.

Cartel anunciador de la primera ejecución de la Novena Sinfonía, *de Beethoven, el 7 de mayo de 1824, en Viena. El autor dirigió la obra, a pesar de que ya estaba totalmente sordo.*

Refiriéndonos al primer movimiento de la *Novena Sinfonía,* parece como si Beethoven nos hubiese inducido a acompañarle en un recorrido interestelar. La soledad no tiene límites. A través de unos compases a manera de preludio, de unas sencillas quintas y de unas trémulas octavas en las cuerdas, desciende el famoso primer tema, el lento relámpago.

El profesor Tovey, en su magnífico análisis de la sinfonía, dice de la apertura que es como una revelación del poder total de Beethoven y que, de todas las obras de arte cogidas una a una, ésta es la que ejercerá, sobre la música del futuro, una influencia más profunda y más amplia. La explicación del profesor Tovey sobre la forma en que Beethoven obtiene un gigantesco efecto, a pesar de limitarse a la normal extensión de un primer movimiento, y sus atinadas palabras sobre el método que seguía

para instrumentar (aunque aquí, prácticamente, todo sea un *tutti*), merece un cuidadoso estudio. Resulta imposible describir aquí la sinfonía; sólo cabe hacerlo con los indicadores más concisos.

Hay que tener en cuenta el variado y bello grupo de temas que forman el «segundo sujeto», y en la coda hay un pasaje que viene a ser una premonición del Día del Juicio — «el famoso murmullo dramático en semitonos de toda la masa de la cuerda, comenzando con los violonchelos y subiendo hasta alcanzar las cinco octavas de profundidad en los violines».

El segundo movimiento es el «más grande y más bello de los scherzos de Beethoven». Se dice que le vino la idea cuando pasaba de la oscuridad a la luz. A su manera, este movimiento también resulta casi aterrador, no por su encanto, sino por su exceso de poder vital y rítmico. Beethoven ha puesto al servicio de la orquestación lo más explosivo de su ser y los pasajes con tambores resultan asombrosos. A lo largo de su carrera vemos que una de sus características consiste en concederle al tambor un nivel próximo al virtuosismo, pero sin permitirle alterar el estilo sinfónico consagrado. En el trío aparece aquel pasaje exquisitamente afortunado, unido a la *Segunda Sinfonía* en el pasado y con el finale que se acerca.

«El supremo movimiento lento —dijo Parry— es el mejor ejemplo orquestal de ese especial tipo de movimiento lento», esto es, tema y variaciones. Es un juego doble, con dos temas. El primero es muy bello, pero el segundo lo es aún más. Tiene un prefacio de una pareja de acordes en los que el sonido de las trompas parece apoderarse del alma y compartir con ella una melodía que es la suprema manifestación de amor al amado.

Para Beethoven no era fácil pasar con lógica a un final coral después de tres movimientos de tanta magnificencia instrumental. Tras mucho pensar, trazó un plan a manera de puente o introducción que le permitiera mirar atrás y adelante como, a escala reducida, lo había hecho ya en sus modulaciones básicas.

Es un pasaje auténticamente dramático. Con violonchelos y contrabajos fieramente alborotados, Beethoven revisa y despide cada movimiento por turno; luego nos ofrece la visión anticipada de un orden nuevo, la premonición de la gran tonada que será el tema para el finale. Se advierte primero en los violonchelos y en los contrabajos y, gradualmente, su belleza ilumina toda la orquesta; su llegada al punto culminante constituye un momento que merece la pena haber vivido.

El tratamiento que da Beethoven a las partes de cuerda acompañantes constituye un maravilloso ejemplo de su talento para acrecentar la belleza de sus más grandes melodías, situando debajo de los temas principales contramelodías vivientes, flexibles.

Pero, aun así, Beethoven no está satisfecho. De nuevo estalla el clamor, para ser calmado por el bajo solista con su recitativo: «*O Freunde, nicht diese Töne; sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!* (¡Oh, amigos! ¡No son éstos los sonidos! ¡Pero cantemos algo más agradable y lleno de alegría!). Estas palabras son del propio

Beethoven. Al igual que en la sección-puente, Beethoven llegó a ellas sólo después de mucho cavilar.

A partir de ahí, toma un impulso ascendente hacia el finale coral, un libre juego de variaciones. De ahora en adelante, el gran movimiento avanza majestuosamente en una marea de alegría cuyas olas a veces golpean con sus embates, a veces nos elevan hasta el trono de las estrellas. En la sección señalada *adagio ma non troppo, ma divoto,* Beethoven alcanza una gran altura de devoción espiritual y un éxtasis casi sin paralelo, mientras ordena los versos:

Über Sternen muss er wohnen.
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

Debe residir por encima de las estrellas.
¿Adivinas, mundo, quién es tu creador?
¡Búscale más allá del dosel del cielo!
Debe residir por encima de las estrellas.)

Con razón señala sir George Grove la belleza y la originalidad de los acompañamientos y la manera en que Beethoven, al mantener las voces y los instrumentos en los registros altos, ha producido un efecto que no se olvida fácilmente. Observa, también, las premoniciones —en la *Cantata Leopoldo* de 1790, el final de *Fidelio* y la *Fantasía coral*—. de este «efecto tan místico y bello».

El esquema de Beethoven para el final era excelente, pero su triunfo se vio dificultado por la intratabilidad de los hombres. Beethoven tenía cierto derecho a esperar una gran extensión de la voz de sus cantantes, ya que igual lo hacían la mayoría de los compositores contemporáneos en Viena, pero sus demandas eran del todo excepcionales. El factor humano es variable; son pocas las masas corales que pueden ofrecer la *Novena Sinfonía* con la claridad prevista por él, y los expertos aún se preguntan si el final coral es la corona o el crimen de toda la sinfonía. Pero el profesor Tovey formuló lo que debería ser la última respuesta cuando escribió: «No hay ni una sola parte de la *Sinfonía «Coral»* de Beethoven que pierda claridad si aceptamos que el final coral es el correcto; en cambio, casi no hay ni un punto que no se haga difícil y oscuro si caemos en la rutina de considerar incorrecto dicho final.»

A menudo se supone también que Beethoven no orquestaba con eficacia. Si se le juzga a tenor del virtuosismo de un Berlioz, de un Chaikovski o de un Strauss, sus partituras pueden parecer carentes de destreza. Casi cualquier director actual podría señalar aquellos pasajes en los que Beethoven podría haber actuado con mayor efectividad, especialmente en lo que a instrumentos de metal se refiere. Pero Berlioz comenzó allí donde acabara Beethoven. Además, seguir el camino más largo puede ser, a menudo, la manera más corta de llegar a casa. La forma en que Beethoven llevó a cabo sus partituras es la adecuada para

su música, ya que es una parte integral de sus pensamientos. Pertenece al mundo moderno —no como la de Haydn, que nunca llegó a superar las primitivas asociaciones con el *continuo*— y si bien es cierto que es menos flexible que la de Mozart, es, en cambio, más chispeante. Las sinfonías de Beethoven abundan en una orquestación apta y elocuente para exponer las situaciones más variadas y, si cabe, sus conciertos incluso las superan con sus soluciones imaginativas al enfrentarse con los problemas de orquestación.

El concierto clásico, al que Mozart dio su formación y estabilización final, es una manifestación de la forma sonata, próxima aliada de la sinfonía. Pero así como la sinfonía responde a un solo objetivo, el concierto exhibe una personalidad dual, del solista y la orquesta. El elemento virtuosista ha de ser combinado con la estructura sinfónica. Podríamos decir, *grosso modo*, que inicialmente la orquesta y el solista actuaban en un plan de igualdad; que en pleno periodo clásico el solista predominó, que la tendencia moderna le trata de nuevo como un elemento —importante, pero no absolutamente fundamental— de la masa *concertante*.

Quizá se trate de la diferencia entre una mentalidad maestra y otra inferior: la primera integra y la otra desintegra formas y materiales musicales. Beethoven, en los conciertos pertenecientes a su periodo de madurez, es prácticamente el único a la hora de sintetizar todos su factores, si bien Mozart y Schumann le superan en cuanto a la magia de las ideas del solista, y Brahms y Elgar son sus discípulos en cuanto a estructura sinfónica.

Tal equilibrio no fue alcanzado inmediatamente. Sus primeras tentativas en el campo del concierto datan de sus días de Bonn; nos referimos a su obra de juventud en *mi bemol mayor* para piano y al fragmento de un concierto para violín en *do mayor*, que fue completado por Hellmesberger. De los cinco conciertos para piano compuestos en Viena, el conocido como *n.º 2 en si bemol mayor, Op. 19*, es el primero en realidad, ya que, como muy tarde, fue acabado en marzo de 1795. Beethoven lo revisó para su presentación en Praga, en 1798, pero en 1801 escribió al editor Hofmeister, con mucha honradez: «Valoro el concierto en 10 ducados, porque, como ya le tengo dicho, no lo considero entre los mejores que he escrito.» Tenía toda la razón. El concierto, aunque elegante, es indeterminado. Sus mejores toques nunca alcanzan una plena efectividad; como, por ejemplo, la transición de *do mayor ff* a *re bemol pp* en los compases 39-43 del primer movimiento.

El *Concierto en do mayor*, aunque llamado n.º 1 y ordenado como *Op. 15*, es, en realidad, una obra más tardía, compuesta en 1798. Señala un cierto avance, aun considerando que el material del primer movimiento está elaborado a la manera de Mozart. El *largo* en *la bemol mayor* está modelado sobre una cantilena italiana y el animado rondó es un buen ejemplo del tipo que prevalecía en aquel tiempo.

Con el *Concierto n.º 3 en do menor, Op. 37* (compuesto en 1800) llegamos al Beethoven con categoría poética. Todavía se aprecian elementos convencionales en la disposición del *tutti* orquestal, en las caden-

zas del piano, etc., incluyendo el lenguaje de los temas; pero la imperiosa zancada del primer tema, el vehemente sosiego del *largo*, el mordiente brillo del rondó y el sutil esquema de la tonalidad que subraya toda la obra, son Beethoven puro. Pienso a veces que, de hecho, este concierto es un autorretrato de Beethoven a los 30 años, como la «*Heroica*» lo será de sus 33. Bekker comenta la tonalidad poco usual —*mi mayor*— adoptada para el *largo*. «Con frecuencia Beethoven empleaba el *do mayor* junto al *mi mayor*, pero una pieza en *mi mayor* entre dos movimientos en *do menor* es algo realmente extraordinario.» Supuso que tenía alguna significación especial.

Merece subrayarse, sí, pero yo creo que una parte de su significado está en el hecho de que tanto Haydn como Beethoven habían estado experimentando con extensiones de claves interrelacionadas, estimulándose mutuamente a la hora de hacer innovaciones más osadas. Beethoven sabía apoderarse de una buena idea con rapidez. En el presente caso, empleó la clave de *la* mediante mayor en contra de *do menor*, con delicada belleza. He hablado antes de su capacidad para ver las cosas desde lados opuestos. Aquí hay un ejemplo. En el primer movimiento, en *do menor*, la clave de *mi bemol* desempeña un papel primordial. Beethoven sabe que toda la nota *mi bemol* persistirá vagamente en nuestros oídos. Entonces lo cambia en su pensamiento para pasar al enarmónico equivalente de *re sostenido*, que es la nota primordial de *mi mayor* y, desde allí, asciende hasta la nueva clave, intencionadamente remota, de *do menor*. Cuando vuelve a *do menor* para el finale, confirma su *largo* en *mi mayor* en un encantador pasaje, ya avanzado el rondó, situando la orquesta en la nota *sol* durante dos compases dada en cuatro octavas; entonces la eleva hasta *la bemol* durante dos compases; entra el piano, que reitera el *la bemol* durante cuatro compases más; entonces, el *la bemol* situado en los graves asciende suavemente hasta el *mi natural*, el *la bemol* en los agudos se funde enarmónicamente en *sol sostenido*, la armonía revolotea durante cuatro compases más y el tema principal pasa a *mi mayor*. El efecto es mágico.

Pasaron entre cinco y seis años antes de que Beethoven escribiera su *Concierto para piano n.º 4 en sol mayor, Op. 58* (1805-06). Su belleza es de una calidad aterrenal y su estructura formal es tan novedosa que sólo hallamos precedentes en uno de los conciertos de Mozart por la manera con que Beethoven hace que el piano hable primero, antes de que entre la orquesta con su largo *tutti*.

Dícese que para el movimiento lento, *andante con moto*, Beethoven se inspiró en la idea de Orfeo suplicando a las fuerzas infernales. Los adamantinos pasajes para la orquesta al unísono y las hermosas y sosegadas réplicas del piano dan soporte al mito. Se trata, con toda probabilidad, de los diálogos más destacables en la música instrumental.

El rondó, aunque algo menos notable, pone sin embargo un final exquisito al concierto. La cristalina naturaleza de los temas y la límpida calidad de los tonos que Beethoven extrae del piano son aquí de igual belleza que en los movimientos anteriores.

El magnífico *Concierto n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 73,* fue completado en 1809. Al igual que en el n.º 4, aquí Beethoven pone el piano en primer término desde el principio, pero su posición predominante viene establecida mediante un par de espléndidos preludios situados entre acordes ceremoniales dados *fortissimo* por la orquesta antes de que comience el verdadero *tutti.* El material temático es tan valiente y triunfante y su tratamiento tan espléndido, que resulta fácilmente comprensible que la obra haya sido bautizada como *Concierto «del Emperador»,* si bien Beethoven nunca le dio este título y, a las alturas en que lo escribió, no guardaba ni un adarme de admiración por Napoleón. Una notable innovación en el primer movimiento (como nos explica Walker) consiste en la abolición de la cadenza interpuesta habitualmente, en favor de algo que es, en realidad, una coda dilatada ampliamente por el instrumento solista después de una pausa sobre un acorde de seis por cuatro.

El *adagio un poco mosso* se interesa mayormente por una melodía de inefable belleza en la lejana clave de *si mayor.* Beethoven bosquejó el tema de muchas maneras antes de llegar a la definitiva. Aquí exponemos algunos de estos primeros intentos. La forma final es una melodía de la que emana un hechizo absolutamente extraordinario de paz y de belleza, especialmente si las cuerdas de la orquesta la tocan *muy* quedamente con la calidad de tono de un solista puro, en lugar del *pianissimo* orquestal, usualmente falto de vida.

La elección de clave es un ejemplo perfecto de la facultad que tenía Beethoven de ver una cosa desde ángulos opuestos. Puede que *si mayor* parezca la clave remota de *mi bemol mayor,* pero él lo había preparado en el primer movimiento al usar el *do hemol mayor,* una clave que puede situarse con facilidad dentro de la esfera del *mi bemol mayor,* enarmónico equivalente de *si mayor.* Así, en el primer movimiento utilizó la clave en su sentido *próximo* y, en el *adagio,* en su sentido *remoto.* Consigue la transición para el final, nuevamente desde *si mayor* a *mi bemol mayor,* por medio de uno de sus impulsos de genio más grandes: el paso de un grado descendente desde *si natural* a *si bemol.* No por simple y directo deja de producir cierto estremecimiento, y el rondó que sigue es espléndidamente exultante; un adecuado final para una obra soberbia.

Este fue el último concierto que escribió Beethoven para piano. Le había precedido su *Fantasía en do, Op. 80,* para piano, coro y orquesta, una composición experimental para la que cogió su propia y temprana melodía *Gegenliebe* de Bürger, desarrollándola como un juego imponente de variaciones libres para unas fuerzas tan extrañamente seleccionadas. Años más tarde (1815), siguió el comienzo de un concierto para piano en *re mayor,* que nunca terminó, a pesar de tener incluso unas sesenta páginas totalmente instrumentadas. Al parecer, son extremadamente buenas.

Las dos *Romanzas* para violín y orquesta datan, probablemente, de 1802, a pesar de que la en *sol mayor* figura como *Op. 40* y la en *fa mayor* como *Op. 50.* Son hermosas a su manera, nada fáciles técnicamente, incluso difíciles de interpretar de forma satisfactoria y no resultan lo

efectivas que deberían ser como piezas de concierto. Sospecho que Beethoven las compuso sin estar poseído de una poderosa idea poética.

El triple *Concierto en do mayor, Op. 56,* para piano, violín, violonchelo y orquesta (1803-04), suscita la esperanza —que luego no cumple— de situarnos ante una gran música; distribuye a manos llenas una labor artesanal, llena de lugares comunes, pero es, de hecho, obra de un Beethoven animado por el deber, no por la inspiración.

He dejado en último lugar el *Concierto para violín en re mayor, Op. 61* (1806), porque es único en el sentido de que Beethoven sólo escribió éste para tal instrumento e incluso porque puede que fuese el mejor existente. Era un «*Concerto per Clemenza pour Clement*» (Concierto que, por clemencia, he escrito para Clemente), como escribió Beethoven haciendo, a su manera, un juego de palabras. Este Clement —un vienés— figuraba entre los mejores violinistas de su tiempo y si el concierto refleja su manera de tocar (y, al parecer es así, ya que Beethoven era muy sensible en estas cuestiones) deberemos reconocer que Clement fue un instrumentista singularmente puro, fuerte, cálido y amable. A pesar de sus aptitudes y de la extrema belleza de la música, el concierto no logró un éxito duradero cuando se estrenó, en diciembre de 1806. ¿Cómo podía tener éxito, si Beethoven terminó la obra justo a tiempo para que Clement la leyese a primera vista en el concierto? Bajo tales condiciones, ni un ángel que tocara el violín podría haberle hecho justicia, ya que el concierto ha de ser amado, se ha de haber vivido con él durante años antes de que el instrumentista comience, realmente, a entenderlo.

Por la forma sigue el patrón clásico, con un largo *tutti* orquestal al comienzo y un espacio para la cadenza hacia el final del primer *allegro;* el movimiento lento es un *larghetto* que se mantiene casi siempre, serenamente, en la clave de *sol mayor*; y el finale es un rondó deliciosamente rítmico. Eso suena bastante simple, cuando, de hecho, la perfección raya en el milagro. El esquema es exquisitamente proporcionado; la temática, de una exaltada belleza. Una figura de cuatro notas repetidas en el timbal abre el primer movimiento, sigue a través de él y constituye un maravilloso amortiguador para la cantinela melódica.

El episodio en *sol menor* inmediatamente anterior a la recapitulación es uno de los momentos sagrados de Beethoven —indescriptible en su anhelo, en sus ansias de retirarse del mundo—. Joachim solía tocar este fragmento tan maravillosamente bien que nadie, tras haberlo escuchado, podía olvidar aquella belleza divina.

La instrumentación, a lo largo del concierto, es extraordinariamente buena; nunca mejor dicho si lo aplicamos al *larghetto,* donde Beethoven desarrolla la parte del solista con el consumado conocimiento de los etéreos efectos obtenibles en la cuerda *mi* y la extraña belleza de la cuerda *re* (el corazón del violín), haciendo que la cuerda del acompañamiento orquestal se exprese, como telón de fondo, apagadamente con tierna suavidad, en tanto que los instrumentos de viento de madera y las trompas se utilizan levemente.

El pasaje que comienza en el compás 46 debería ser tenido en cuenta de una manera muy especial por su perfección en la instrumenta-

ción de la cuerda; hacia el final de este movimiento, Beethoven introduce muy quedamente las trompas con una llamada que parece como si procediera de otro mundo.

El rondó se basa en una tonada a la que poco le falta para convertirse en un aire folclórico, que casi baila alegremente. Por su construcción, tiene la calidad de los demás rondós de los últimos conciertos para piano, pero difiere completamente en tipo.

Al igual que en los mencionados conciertos, en éste el esquema de sus claves para toda la obra es también extremadamente sutil. La mayor parte de los compositores que hubiesen comenzado en *re mayor,* habrían derivado, de manera natural, hacia la dominante *la mayor.* Beethoven evitaba el brillo agresivo de un exceso en el *la mayor* tendiendo hacia la subdominante *sol,* que aparece como *sol menor* en los episodios de los movimientos primero y último y como *sol mayor* en el *larghetto.* El concierto es una obra noble y tanto lo estimó Beethoven que hizo de él una versión para piano, curiosidad hoy casi olvidada, si bien la cadenza con acompañamiento de timbal es un factor notable. Sin embargo, dicha transcripción en modo alguno podía tener el valor del original, dado que la parte principal en la versión primitiva presenta una textura absolutamente propia para el violín. Cuando Elgar compuso su *Concierto para violín* en 1910, escribió estas palabras en la portada: «Aquí está encerrada el alma de...» Adecuándola al *Concierto para violín* de Beethoven, yo parafrasearía y completaría la frase de esta manera: «Aquí está encerrada el alma del violín Stradivarius», que es lo que el biógrafo de Elgar, Basil Maine, sugiere como significado ulterior del concierto de Elgar.

12. Música dramática

La música escénica, al igual que la idea del matrimonio, atrajo a Beethoven a lo largo de la mayor parte de su carrera, y una investigación de cualquiera de las dos tendencias produce un aturdimiento semejante al que se experimenta cuando uno pierde el sentido de la orientación. ¿Cuáles son los puntos de la rosa de los vientos por los que se puede navegar con singladura correcta? ¿Cómo se puede fijar la linea divisoria entre música para la escena y música para la sala de conciertos?

Tal dificultad no puede presentarse en Mozart, ya que tanto sus pensamientos como su técnica se movían en ambitos separados según las diferentes clases de obras. Pero no era así con Beethoven. Aunque escribió una ópera, no era un gran compositor operístico: su genio giraba sobre un eje sinfónico, ya en la forma sonata, ya en la forma de variación como otros tantos polos magnéticos. Sus sinfonías son las más dramáticas existentes; sus obras escénicas muestran una querencia hacia la sala de conciertos. De hecho, todas sus mejores oberturas —*Leonora n.º 2, Leonora n.º 3, Coriolano* y *Egmont*— han encontrado su destino en programas orquestales.

Y, no obstante, como Beethoven las diseñó para el escenario, me propongo hablar de ellas en este capítulo, acoplándolas con su única ópera. El *Ritterballet* y el ballet de *Prometeo* ya han sido comentados en relación con su música orquestal. Obras que no llegaron a un formal desarrollo dramático, sirviendo únicamente de prólogo a su gran labor sinfónica. Dejemos que queden en ello.

Si el ambiente determinaba el molde en que se fundiría el genio de un hombre, Beethoven bien podía haber sido un segundo Gluck, más grande aún. Durante sus años de aprendizaje en la orquesta de la Ópera de Bonn tuvo amplia oportunidad de asimilar técnicas escénicas y un sentido del teatro. Pero asimiló poco y nada aprendió de la escena cuando estuvo en Viena con Haydn, por la excelente razón de que Haydn todavía entendía menos que el propio Beethoven. ¡El bueno de Haydn era, ante una ópera, casi tan inocente como César Franck con Satanás![8] Finalmente, parece ser que Beethoven permaneció un tanto indiferente ante el hecho escénico durante su primera década en Viena. Fuera de sus estudios con Salieri en cuanto a declamación dramática, dos arias para bajo, un preludio y un par de canciones para ser introducidas en la ópera cómica de Umlauf *Die schöne Schusterin (La bella zapatera),* no hay nada anterior a *Prometeo* que se pueda mostrar como indicativo de una ambición suya en tal dirección. Dicen que Schikaneder contra-

tó a Beethoven, en 1803, para que compusiera una ópera destinada al Theater an der Wien con un tema, al parecer, sobre Alejandro. Pero Schikaneder perdió su autoridad y toda la historia no es más que un tejido de «síes» condicionales que no vale la pena considerar aquí. Tampoco hace falta recordar las riñas confusas y los cambios de dirección en el Theater an der Wien, al frente del cual se instaló de nuevo Schikaneder por orden del nuevo propietario, el barón Braun. En 1804 el teatro necesitaba, con urgencia, una novedad; probablemente, fue el astuto Schikaneder, más que Braun, quien instigó para que le fuese encargada una ópera a Beethoven. De ser así, bien merece nuestros aplausos, porque haber provocado la creación de dos óperas como *La flauta mágica,* de Mozart, y el *Fidelio,* de Beethoven, es un hecho memorable.

Cursado el encargo, hacía falta encontrar un texto. Joseph von Sonnleithner, hombre muy culto, secretario del Court Theatre, se brindó a proporcionar uno, sugiriendo *Léonore ou l'amour conjugal (Leonora o el amor conyugal).* La idea agradó a Beethoven; de hecho, se demostró como la única temática operística que le satisfizo totalmente a lo largo de su carrera, con excepción, por supuesto, de *Le porteur d'eau (El aguador),* de Cherubini, y *La Vestal,* de Spontini.

Léonore era un auténtico «dramón», un tipo de historia que se había hecho popular entre los testigos de la Revolución francesa. Su incidente central, auténtico, se había producido en la jurisdicción de Jean Bouilly, administrador de un departamento cerca de Tours durante el llamado «reinado del Terror». Cuando se le propuso que escribiera libretos operísticos (¿por qué, casi siempre, los libretistas no pasan de ser unos aficionados?), Bouilly echó mano de sus recuerdos y produjo los textos de *El aguador,* de Cherubini, y de *Léonore,* de Pierre Gaveaux, óperas ambas representadas en París con inmenso éxito. De este último título ya se había dado una versión italiana en Dresde, en 1804, con música de Ferdinando Paer. Sonnleithner, el tercero en liza, hizo una versión alemana del asunto, pero, con poca sabiduría teatral, lo extendió hasta los tres actos. Así, el texto de Beethoven llegó a sus manos de la misma manera que a Shakespeare la infraestructura de alguna de sus obras: procedente no de una, sino de diversas fuentes; de esta forma, las cosas positivas disimulaban, a sus ojos inexpertos, las cosas negativas. Treitschke, poeta y empresario de la Ópera de la corte alemana, anota que Beethoven no temía a sus predecesores y que se puso a trabajar con impaciente deleite.

Esta primera ópera de Beethoven fue como un caso de amor a primera vista. Sentado junto al roble de ramas bajas en los bosques de Schönbrunn, allí donde había compuesto su oratorio sobre Jesucristo como liberador, se rindió a esta nueva y tremenda experiencia. En su «*Heroica*» había dado al mundo, para siempre, su retrato del héroe ideal, del gran hombre. En *Fidelio* aprehendía el retrato de su compañera, de la heroína ideal, Leonora, la esposa fiel, mostrando en música imperecedera su amor y su devoción inmortales. Y la heroína no sólo se apoderó de Beethoven, sino también de la ópera. En efecto, no hay ningún otro carácter que tenga existencia real, salvo en aquello que a ella se refiere, y

los incidentes —verdaderos en la realidad, necesarios para la representación realista de la obra— son, no obstante, infinitamente más auténticos como símbolos de la vida interior, del corazón humano; en cierto sentido, la ópera existe menos como una construcción para el escenario que como una parte de nuestro propio ser.

La acción se desarrolla en España. Florestán, por algún delito político del que nunca se nos informa, está muriendo de inanición en uno de los calabozos subterráneos de una fortaleza gobernada por su enemigo implacable, Pizarro. La noticia de la muerte de Florestán ya había circulado por el mundo exterior, pero Leonora, tal vez por un singular instinto fruto del amor, cree que el amado puede estar vivo aún y decide rescatarlo. Para lograrlo, adopta el disfraz de muchacho, toma el nombre de Fidelio y logra penetrar en el castillo poniéndose al servicio de Rocco, el carcelero.

Gracias a otro lance afortunado, Marcelina, hija de Rocco, que ya está harta de los requiebros de Jaquino, portero de la prisión, se enamora del guapo Fidelio. Entre tanto, Pizarro, viendo que el hambre no basta para que Florestán muera, ordena a Rocco que lo ejecute antes de que llegue el ministro Don Fernando para inspeccionar la prisión. Rocco, que es un hombre amable, se niega a hacerlo, pero consiente en cavar la tumba si el crimen lo lleva a cabo Pizarro. Leonora, que ha escuchado tales palabras, persuade a Rocco para que la tome de ayudante. Rocco ha permitido que los demás prisioneros de la fortaleza salgan al patio para realizar algún ejercicio. Mientras desfilan, ojerosos y débiles, Leonora escruta cada rostro con la esperanza de hallar entre ellos el de su marido.

(Su intensa mirada, infinitamente emotiva, es un «recurso» que ha llegado hasta nuestros días, probablemente desde los tiempos de Beethoven.) Pizarro, furioso al ver los prisioneros en el patio, reprende a Rocco. Entre tanto, Florestán, sumido en las últimas etapas de su decaimiento, sueña con Leonora. Ya en la vida real, Rocco aparece con el «muchacho», a quien ordena que le ayude a cavar una tumba. En su ansiedad por identificar al prisionero, Leonora casi se traiciona y apenas puede reprimir su emoción cuando reconoce la voz de su marido. Llega Pizarro y le dice a Florestán que va a matarle; cuando intenta apuñalarle, Leonora le detiene, interponiéndose y sirviendo de escudo a Florestán. Pizarro intenta de nuevo matarle y ella le defiende otra vez, gritando: «¡Primero mata a su esposa!» La sorpresa de Florestán y la furia de Pizarro surgen sin control; Pizarro exclama: «¿Temblaré ante una mujer?», e intenta asesinarlos a ambos. Leonora, acorralada, saca una pistola y exclama: «Una palabra más y eres hombre muerto», al mismo tiempo que el sonido de una trompeta distante lo sume todo en el silencio: Don Fernando ha llegado, lo que significa la salvación para Florestán. Este es el gran momento, el clímax magnífico de la historia. La última escena es, simplemente, la consumación de la justicia y la alegría.

Este libreto gozó del favor de Beethoven sin duda por su tremenda pasión liberadora que, según M. Closson, era una huella dejada por sus antepasados flamencos. Igualmente opina que el nombre de Leonora

pudo haber suscitado su estimación por recordarle el de Eleonore von Breuning. Se trata tal vez de un eslabón inconsciente, que enlaza con sus felices días en Bonn, el que al final del libreto —que, según Rolland, es una transcripción que se aproxima bastante al original francés— Beethoven introdujera estas líneas:

Wer ein holdes Weib errungen,
Stimm'in unsern Jubel ein!
(¡El que haya conquistado una mujer cariñosa,
una su júbilo al nuestro!)

Se trata, prácticamente, de una cita de la *Oda a la Alegría,* de Schiller, que Beethoven había decidido poner en música desde hacía mucho tiempo, ya en Bonn, y que al final compuso como último movimiento de su *Novena Sinfonía.* Para Beethoven la ópera fue siempre *Leonora.* Le disgustó profundamente que las autoridades del teatro insistieran en que tenía que llamarse *Fidelio.*

Desde la primera representación, en 1805, comenzó a darse cuenta de los fallos del libreto de Sonnleithner. Ya he descrito anteriormente la bienintencionada reunión de amigos de Beethoven, que le persuadieron para que aceptara una revisión, de la que se ocupó Stephan von Breuning realizando cortes tan drásticos para el nuevo estreno de 1806 que la segunda versión era casi peor que la primera, salvo que los tres actos habían quedado reducidos a dos y que Beethoven había reemplazado la obertura original por la asombrosamente gloriosa conocida como *Leonora n.º 3.* Cuando *Fidelio* pasó por un tercer estreno en 1814, Beethoven se había asegurado la colaboración del hábil G. F. Treitschke, si bien él mismo estaba en mejores condiciones que antes para emitir juicios críticos sobre la música. *Fidelio,* en su actual estado, es el resultado de dichos esfuerzos.

El diseño de *Fidelio* respondía a las estructuras del *Singspiel* alemán, es decir, que entre los números cantados se intercalaban otros meramente hablados. Admirable en la comedia, esta forma es menos adecuada para el drama, ya que las alteraciones entre la canción y lo hablado juegan con los sentimientos del oyente como el gato con el ratón. Lo dicho se confirma en *Fidelio,* especialmente en el primer acto, aunque existen pasajes en el acto segundo en los que el sistema parece una pura inspiración.

Cuando Beethoven comenzó su ópera examinó, naturalmente, los mejores modelos de otros compositores. Bekker dice que *Fidelio* contiene algunos elementos estilísticos que miran hacia una ópera lírica del pasado y que otros pertenecen a la música dramática. «Mozart —añade— intentó amalgamar algo del drama lírico alemán con la forma italiana, idea que Beethoven llevó más lejos con la ayuda de modelos franceses, que eran de un estilo más libre y declamatorio que la forma *cantabile* italiana.»

Romain Rolland es muy positivo en relación con las fuentes francesas de Beethoven. Tras considerar el origen francés del libreto, prosigue:

«Esta filiación entre un joven vigoroso y los miembros más viejos de una noble raza... no se limita, meramente, a una vaga semejanza moral. Viene claramente marcada en la música, con una precisión que no admite duda. El estilo sinfónico de *Leonora* deriva, en lo esencial, de Méhul y Cherubini. Sabemos que Beethoven, en el apogeo de su genio (en 1823), escribió humildemente a Cherubini elogiándole esta obra *(Medea)*. No es sorprendente, pues, que en su propia música se hallen trazos de esta influencia.»

Arnold Schmitz (1925) opina que las semejanzas son especialmente fuertes en las oberturas. Rolland admite, sin embargo, que algunas de las analogías pueden ser explicadas basándose en la teoría de una fuente común con Gluck; por ejemplo, los unísonos poderosos que inician todas las oberturas de Beethoven.

Sin duda un examen más detallado de las partituras de Gluck, Méhul, Cherubini y otros compositores del periodo arrojaría una interesante luz sobre los estudios que Beethoven llevó a cabo por su cuenta, sosegadamente, pero cuanto más clara aparece su deuda con los demás, más enteramente se nos muestra como el Beethoven que fue. Hay un hecho que domina todos los demás: su talento genial.

De las cuatro oberturas que Beethoven escribió para *Fidelio,* se ha demostrado que la *Leonora n.° 1* era la más temprana, escrita antes de la primera representación de la obra, pero retirada por Beethoven, quien la halló demasiado insignificante. Hay algunas afinidades relevantes en conexión con la obertura de *Prometeo.* Se equivocaba Thayer al señalar como evidente que la *Leonora n.° 1* había sido compuesta para una representación en Praga, en 1807, que nunca tuvo lugar. Fanny Mendelssohn no acertaba a entender la pobre opinión que de la pieza tenía Beethoven. En 1835 y desde Düsseldorf escribió a su hermana: «¡Ah, Rebeca! Hemos escuchado una obertura para *Leonora,* una pieza nueva. Es notorio que nunca haya sido tocada; a Beethoven no le agradó y la dejó de lado. ¡Este hombre no tenía gusto! ¡Es tan refinada, tan interesante, tan fascinadora, que conozco pocas cosas comparables a ella!»

La obertura *Leonora n.° 2,* interpretada en la auténtica primera representación, que tuvo lugar el 20 de noviembre de 1805, es una obra mucho mejor, iniciada sobre una trama de forma sonata, tan ambiciosa que ni siquiera el propio Beethoven la llega a conseguir. La lenta introducción, la exposición y el desarrollo del *allegro* son de tan gran magnitud que ni siquiera hay tiempo para una recapitulación, ausencia que la coda no acierta a compensar debido a su reducido volumen. Hoy tal esquema se aceptaría como satisfactorio, pero no contentó a Beethoven. Antes del nuevo estreno de la ópera, en 1806, reescribió la obertura. El resultado fue la incomparable *Leonora n.° 3.* En ella Beethoven puso todo cuanto le parecía vital en su concepción de la ópera. Se excedió. Este n.° 3 no es la obertura para *Leonora,* es *Leonora.* No es una anticipación, sino un todo.

Mediante una cuidadosa comparación entre *Leonora n.° 2* y *Leonora n.° 3* podemos beneficiarnos de una apasionante lección sobre los

procesos mentales de Beethoven y también de una lección maravillosa en cuanto a construcción musical. En todos los sentidos, el material es el mismo en ambas oberturas, pero difiere el uso estructural. Si en la n.º 2 el esquema abstracto es grandioso, pero desequilibrado, en la n.º 3 es tenso, soberbio, magníficamente proporcionado, sosteniendo a la música tal como los huesos sostienen los músculos. Además, los detalles emocionales están mejor elegidos y emplazados. Basta comparar el noble efecto, inmensamente superior en la *Leonora n.º 3,* del pasaje entre las dos llamadas de trompeta tocadas «fuera del escenario».

Aquellas llamadas de trompetas figuran entre las cosas más famosas de la música. Rolland, siguiendo a Schmitz, las hace derivar de la obertura de Méhul para *Helena;* la sugerencia podía haberle venido a Beethoven de la llamada de trompeta en la *Sinfonía Militar,* de Haydn, ejemplo que tenía mucho más próximo, lo que nos hace pensar que también los franceses intentan llevar el agua a su molino. Rolland y Schmitz atribuyen la ebullición y torbellino de las cuerdas al unísono en la coda de la *Leonora n.º 3* a la obertura de *Elisa,* de Cherubini, sin hablar ya de otras analogías de ritmo, de acordes sincopados, etc., con Cherubini y Méhul. Todo ello no hace más que demostrar que Beethoven, con la alquimia de su genio, convertía en oro todo lo que tocaba.

A pesar de todo, Beethoven no estaba satisfecho. Cuando revisó *Fidelio* en 1814, se dio cuenta de que una gran obertura dramática era un prefacio perturbador para un drama lírico. De ahí que reemplazara la *Leonora n.º 3* por una nueva obra llamada *Obertura para Fidelio.* El cambio de nombre coincidió con un cambio de carácter. La nueva clave elegida fue *mi mayor* en lugar de *do,* empleó nuevos temas y dio a la textura de la música una alegría evidentemente intencionada para proporcionar un liviano preludio que condujera al espectador directamente a la escena inicial, en la que personajes secundarios del reparto —Jaquino y Marcelina— abren la ópera, cantando a dúo, de la manera más convencional, sus pequeñas cuestiones amorosas. ¡Qué ejemplo nos da Beethoven de su agudo sentido dramático! exclama uno. De acuerdo. Pero también ¡qué ejemplo de vacilación!, ya que aquel mismo año accedió a sustituir su obertura para *Prometeo* por una representación de la ópera y (posiblemente) su obertura de *Las ruinas de Atenas* por otra.

De los dos actos que ahora forman *Fidelio,* el primero contiene diez números (exceptuada la obertura) y el segundo, seis, algunos de los cuales tienen un propósito tan amplio que la ópera ha sido llamada a menudo sinfónica. Beethoven, por su naturaleza, pocas veces podía evitar introducir características sinfónicas en melodía, armonía, instrumentación, e incluso hay textura sinfónica en la música escrita al modo solemne. Pero es totalmente falso suponer que, porque su ópera es sinfónica, no resulta adecuada para la escena. De manera extraordinaria, la realidad espiritual de su drama atraviesa el molde formal operístico, rígido, con técnica sinfónica; la música logra su efecto compulsor a veces gracias a la expresión directa de la verdad (como en la escena del calabozo) y a veces gracias a una evocación general artística y simbólica; haciendo que los oyentes avancen por una amplia avenida de mú-

sica, Beethoven expone sus pensamientos en la dirección deseada, incluso cuando no existe un claro intento de expresión, ni de caracterización.

Además, detrás del plan musical hay una especie de diseño físico. Cada acto comienza de una manera sencilla, con pocos personajes; gradualmente, va acumulando fuerzas hasta expansionarse en un amplio final concertado. Pero así como el acto I comienza a plena luz del día y haciendo burla de la simplicidad de los pequeños problemas cotidianos, pasando gradualmente, en forma descendente, hacia las sombras de la tragedia y los suspiros de todos cuantos viven en la desolación y la opresión en el coro de los prisioneros, el acto II se inicia por debajo del umbral de la esperanza y desde la cárcel inferior del alma humana que vive en soledad, todo ello tipificado por Florestán, para ascender gradualmente hacia la fe colmada en un estallido de luz, más gloriosa que cualquier aurora.

Entre las distintas piezas del acto I, las concedidas a Jaquino y Marcelina son de secundario interés. Con la entrada de Leonora, la música asciende hacia un nivel más elevado, aunque el cuarteto entre Marcelina, Leonora, Jaquino y Rocco (delicioso y admirable ejemplo de canon efectivo) no consigue expresar ninguna de las tan variadas emociones de los personajes participantes. Para la canción de Rocco, sospecho que Beethoven evocó de nuevo recuerdos de Bonn; en todo caso, la tonada sobre el oro suena a aire renano. En el trío que sigue, Beethoven comienza a tomar las riendas, dando a cada cosa su verdadero significado. Si no hubiera hecho nada más, deberíamos estimarle por su maravilloso entendimiento sobre la diferencia entre las maneras de amar de Leonora y de Marcelina. A cada una de ellas se le concede, por turno, una frase musical, que inician de una manera similar y acaban con un pasaje melismático. Pero cuando Leonora, pensando en Florestán, intensifica su frase cambiándola a una armonía menor y remachándola con aquella *appoggiatura* de pasión que Beethoven reservaba para los sentimientos más fuertes, Marcelina sigue sin alterar su melodía en tono mayor y disuelve sus sentimientos en una cadencia florida y superficial.
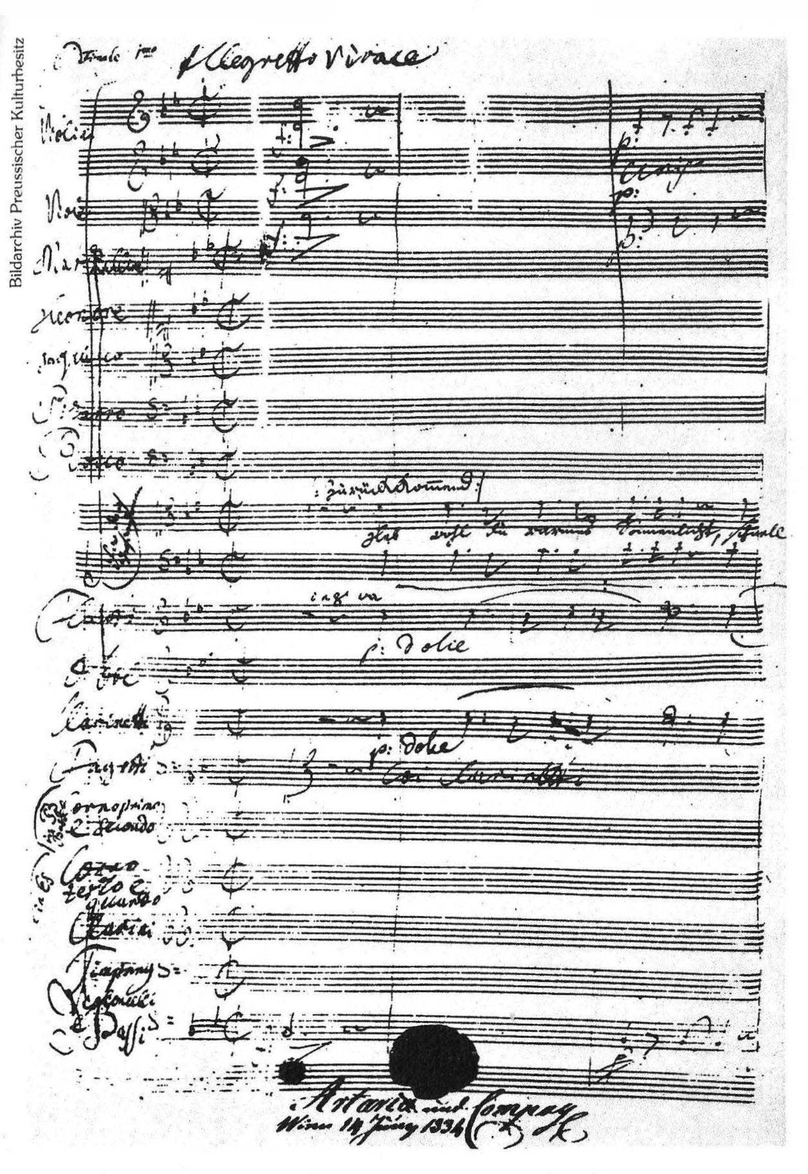
Después de una marcha sigue el aria de Pizarro, con coro, dentro de una tónica ya experimentada: el malvado emite su «¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!», la tercera vez en un retumbante *re alto*. Para este personaje Beethoven adoptó, con fuerza y éxito, lo que era convencional en la ópera: una oscura disposición de ánimo en *re menor*, un tanto estimulada, pienso a veces, por el motete de Haydn llamado *Ritorno di Tobia,* conocido en Inglaterra como el «anthem» o antífona *Insanae et vanae curae.* Deben tomarse en cuenta los acordes de Beethoven de séptima disminuida en conexión con Pizarro; también, en este punto, da rienda suelta a la orquesta por primera vez, aplicando la teoría de Gluck según la cual los instrumentos deben ser empleados dependiendo del grado de interés y de pasión. En el siguiente dúo con Rocco, Bekker considera que Beethoven saca a la luz «los instintos de animal de presa» de Pizarro, con gran vivacidad, especialmente en los «pasajes de furtivo unísono».

Pero todo ello deja de tener importancia cuando Leonora comienza su recitativo y aria *«¡Abscheulicher! ¡Wo eilst du hin!»*, la más grandiosa pieza del acto I.

Entre la versión original de 1805 y la definitiva de 1814, Beethoven hizo cambios que no todos los críticos han visto con aprobación, ya que sacrificó los elementos femeninos del carácter de Leonora en beneficio de los rasgos heroicos. No obstante, el mero emplazamiento de pasajes con florituras basta para mostrarnos cómo el corazón de Leonora se dilata con el pensamiento de la esperanza cumplida y de qué manera acumula energías al tener consciencia de su noble deber como esposa enamorada. Este era, además, el momento para tomar resoluciones heroicas y Beethoven va a su encuentro con esta magnífica aria, en la que cada compás rebosa de significado, incluso en la orquestación del acompañamiento; gracias a ello podemos contemplar, con privilegio, las asociaciones que el propio Beethoven establece entre ciertas ideas y ciertos colores orquestales especiales: por ejemplo, en el uso de las trompas. El gran final que sigue viene apoyado, tanto al comenzar como al acabar, por dos coros para los prisioneros, uno para cuando surgen a la luz, otro para cuando descienden de nuevo a la oscuridad. El segundo coro se ve enriquecido con la intervención de los personajes solistas, quienes, en la sección intermedia, han pasado por una crisis que la música se ha cuidado de explicar vívidamente; la esperanza de Leonora de acercarse a Florestán ha estado a punto de frustrarse debido al miramiento de Rocco, fuera de lugar, y después de haber soportado el furioso estallido de Pizarro provocado por la amabilidad (¡no tan desplazada!) de Rocco hacia los prisioneros.

Este gran final, con sus sombrías progresiones y un uso del *piano* y el *pianissimo* que encoge el corazón, es una pieza genial, sólo inferior en magnificencia al comienzo del acto II donde, en la escena del calabozo, la música incomparable de Beethoven asciende progresivamente en inspiración. Figura primero el aria de Florestán, *«In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir Geflohn»* («La felicidad ha huido de mi en la primavera de mi vida»), de penetrante hermosura y que nos proporciona —al igual que la gran aria de Leonora— una visión del interior de la mente y del corazón de Beethoven, como hombre y como músico. Berlioz, generalmente un hombre a quien no le faltaban las palabras, se sintió incapaz, por mera emoción, de completar su descripción de esta aria. Sí menciona, no obstante, «la canción del oboe, que viene después de la de Florestán, como la voz de la adorada esposa que cree haber oído en su imaginación». ¡Y qué toque tan maravilloso aquel del recitativo introductorio, cuando lo primero que le viene a la mente a Florestán, en aquella oscuridad, es el pensamiento de Dios, reflejado por Beethoven mediante una modulación enarmónica que surge de la sorda armonía de *sol bemol,* hacia la pura luminosidad de *fa sostenido* y de *si mayor*!

En el melodrama y en el dúo entre Rocco y Leonora a la hora de cavar la fosa, la quietud aterradora en la que discurre casi toda la música, las frases tensas y cortas de los que cavan, los extraños toques de realismo en la orquesta cuando la piedra se mueve y la emoción sosteni-



Página autógrafa de Fidelio, *la única ópera escrita por Beethoven.*

da en la música de Leonora resultan tan indescriptibles como inolvidables. Las partes orquestales contienen un amenazador significado. Beethoven emplea los colores excepcionales del contrafagot y el trombón, los tresillos en los violines con sordina, la figura atemorizante en los violonchelos: ¡qué maravillosa partitura! Esta escena constituyó, seguramente, el punto de partida desde el que el genio de Schubert se lanzó, en 1815, a componer su canción *El rey de los elfos,* sobre un poema de Goethe, tal como lo observó Richard Capell en su autorizado libro *Canciones de Schubert.*

Mientras la acción se intensifica, Beethoven amplía su tratamiento, aunque el trío melódico entre Florestán, Leonora y Rocco es más una ampliación de medios que musical. El cuarteto que sigue a continuación de la entrada de Pizarro es la soberbia culminación, en función de la cual existe el resto de la ópera. La música barre la acción principal, avanza como una ola enorme, dentro de la cual Beethoven desarrolla el juego entretejido de caracteres y motivos, con extrema veracidad y perspicacia. Se alcanza el primer momento trascendental cuando Leonora grita «¡Primero mata a su esposa!» Beethoven alteró las notas varias veces antes de lograr lo que él consideraba una intensidad suficiente para la frase. Es un notable ejemplo de la consistencia de su imaginación que pusiera este gran acto de heroísmo en un acorde de *mi bemol mayor,* que es la clave de su «*Heroica*». El segundo y supremo clímax de la escena se produce con las llamadas de la trompeta anunciando la llegada del gobernador; en la música de Beethoven, la sombra de la muerte se desliza como la de un eclipse solar.

El hermoso y alegre dúo entre Leonora y Florestán, por fin unidos, encaja correctamente, a pesar de que su música procede de un borrador anterior de Beethoven que, según cree Bekker, pertenecía a la ópera proyectada en 1803.

En la segunda parte del acto, con su amplia consumación ceremonial de júbilo, Beethoven se sirve también, para expresar la divina felicidad de Leonora cuando libera a Florestán de sus cadenas, de una música procedente de otro trabajo anterior. El movimiento proviene de la *Cantata para la muerte de José II,* aunque yo no puedo evitar la idea de que Beethoven se había dejado influir fuertemente por el aria de Eurídice en el *Orfeo,* de Gluck, cuando describe la tranquila hermosura de los Campos Elíseos. Las tres arias están en la misma clave de *fa mayor,* tienen una maravillosa afinidad musical y son utilizadas para expresar el mismo sentido de emancipación hacia la serenidad celestial y la santificación. En *Fidelio,* el coro sigue inmediatamente a lo dicho sirviéndose de aquellas palabras de Schiller «*Wer ein holdes Weib errungen*», que Beethoven intercaló en el trabajo de sus libretistas. La secuencia de sus evocaciones de Bonn hace que uno se detenga a pensar seriamente. ¿Leonora? ¿Eleonora von Breuning? Los conjuntos y coros que Beethoven ha dispuesto para el final de *Fidelio* superan los requisitos de la convención operística que regían a comienzos del siglo IX y anticipan, hasta cierto punto, caracteres de su *Novena Sinfonía,* que nos dejan con algo de la misma inquietud. ¿Es correcto o incorrecto el gran coro final?

Treitschke pensaba que la ópera debería haber acabado con la escena del calabozo.

Pero aquí Beethoven estaba aún más seguro que en la *Novena Sinfonía.* Independientemente de lo que pensara —o piense todavía— la opinión pública sobre *Fidelio* como ópera, Beethoven creía en ella apasionadamente no sólo por ella misma, sino para el futuro de la música. Ya moribundo, Beethoven le dijo a Schindler que de todos sus «hijos» éste era el que más quería y que: «Por encima de los demás lo conceptúo lo bastante notable como para ser poseído y empleado por la ciencia del arte.»

Las palabras de Beethoven deberían ser sopesadas cuidadosamente. A pesar de que la opinión pública ha formulado ya su veredicto, que difiere del del autor, es posible que *Fidelio* pueda demostrar algún día que Beethoven sabía más que nosotros. Una cosa es segura: la ópera va directamente al corazón de la humanidad. Un médico inglés que, asistiendo por vez primera a la ópera, vio una representación del *Fidelio*, de Beethoven, exclamó: «¡Asistiré a todas las óperas escritas por él!» Su veredicto era correcto.

¡Ah! ¡Ojalá Beethoven hubiese escrito estas otras óperas! Buscaban para él y le mandaban libretos y más libretos, que eran considerados y rechazados. «Y ahora ha de haber *magia* a toda costa. No puedo negar que, de manera general, tengo prejuicios contra esa clase de cosas, ya que ejercen un efecto soporífero sobre el sentimiento y la razón», escribió, cuando le fue ofrecida una ópera feérica, *Bradamante.* A él le hubiese gustado «algún tema grandioso, tomado de la historia y, especialmente, de las edades oscuras, por ejemplo, de los tiempos de Atila o parecidos.» Daba vueltas a la idea de *Macbeth* con un frenesí casi demoníaco, y también *Fausto* puso en marcha su imaginación; una ópera india le dejó indiferente. *Melusina, El retorno de Ulises, Baco, Rómulo y Remo, Alfredo el Grande, Romeo y Julieta, Fiesco* de Schiller y las tragedias de Voltaire figuraron entre los temas considerados y rechazados. La solemnidad sobrecogedora de la lista confirma lo que Beethoven le dijo a Rellstab, cuando este último le ofreció un libreto: «Me importa poco el género al que pertenezca la obra, con tal de que el material resulte atractivo. Pero tiene que ser algo que yo pueda aceptar con sinceridad y con amor. ¡Yo no podría componer óperas como *Don Juan* y *Figaro!* ¡Me resultan repugnantes! ¡Yo no podría haber elegido tales temas! ¡Son demasiado frívolos para mí!»

Pero aunque Beethoven no compuso ninguna otra ópera, su conexión con el escenario continuó con bastante asiduidad a través de la música que produjo incidentalmente para varios dramas. *Egmont,* la más extensa y también la de mayor calidad de esta serie de piezas, fue escrita, según dijo, en 1810, por puro amor al poema de Goethe. El tema avivó los «componentes flamencos» del carácter de Beethoven: la «pasión liberadora» comenzó a operar de nuevo y la música se desparramó, inflamada por el genio. La obertura es un ejemplo soberbio de aquel tipo de obra que Beethoven hizo especialmente suyo: la obertura dramática. Lo había alcanzado en el curso de sus experimentos con *Leonora.* Como

muy bien dice Bekker, fue la forma característica de Beethoven para lo que podríamos llamar musicodrama; todo el contenido espiritual del drama lo proyectó dentro de la obertura. Tremenda comprensión, comparable al condensado poder de la fuerza atómica. En la obertura de *Egmont* Beethoven envolvió la escena entera y el curso de la heroica historia. Quizá el más asombroso ejemplo de la citada comprensión es el pasaje que viene inmediatamente después de los acordes, muy quedamente sostenidos, que designan la muerte del patriota Egmont, cuando Beethoven nos comunica, en *ocho* compases, la agrupación y resurgimiento de una nación en revolución.

Los cuatro entreactos orquestales, la música que describe la muerte de Clärchen, el melodrama para el sueño de Egmont y la «Sinfonía de la Victoria», todos son dignos de la obertura. Las dos canciones de Clärchen, aunque no igualan a la música de Leonora en *Fidelio,* figuran, no obstante, entre las mejores canciones líricas que escribió Beethoven y resultan bellamente características. Al igual que en otras obras, también en *Egmont* realza Beethoven profundamente los significados mediante la orquestación, hecho que puede demostrarse comparando la partitura de *Egmont* con los procedimientos seguidos en la *«Heroica»* y en *Fidelio.*

La obertura de *Coriolano,* escrita en 1807 como prefacio para la obra de igual título de Collin (no de Shakespeare), es otra de aquellas tremendas piezas del género que contienen en sí todo el drama. Su descripción de un orgullo y un poder catastróficos es demasiado conocida como para precisar aquí de una repetición; no obstante, no puedo resistirme a decir unas palabras sobre la manera en que Beethoven, después de lanzar su segundo tema en la clave mayor, se desvía a la tonalidad menor antes del final, como si se hubiera dado cuenta de que, si continuaba aquella belleza, sería más de lo que el corazón es capaz de soportar.

Las oberturas y música incidental para *Las ruinas de Atenas,* de Kotzebue, y para *El rey Esteban, primer benefactor de Hungría,* del mismo poeta, datan de 1811. Se dice que Beethoven compuso toda esta música en un mes. Posiblemente se arrepintió, cuando tuvo ocasión para hacerlo, ya que, si bien las obras fueron recibidas en Pest con aplausos clamorosos en su primera audición, y aunque en cierta ocasión las denominó sus pequeñas óperas, tales oberturas (cuando las vendió a la Sociedad Filarmónica de Londres, como nuevas, en 1816) desilusionaron tanto a sus admiradores ingleses que éstos escribieron a Charles Neate, que había sido uno de los intermediarios: «¡Por el amor de Dios, no compre nada de Beethoven!»

Tanto *Las ruinas* como *El rey Esteban* han caído en el olvido, lo que puede ser el comentario justo que merecen entre las obras de Beethoven. No obstante, quizá deberíamos mencionar la Marcha Turca de la primera, ya que el tema había sido utilizado por Beethoven en las *Variaciones en re,* dedicadas a Oliva. La tradición dice que tal marcha era rusa. ¡Qué gloriosa mescolanza!

Entre otras piezas «circunstanciales» de música dramática de Beethoven figura la Marcha Triunfal para *Tarpeya* (1813), que resulta efecti-

va dentro del convencionalismo de tales obras. Tenemos también, con fecha de 1815, un Coro de Soldados para voces masculinas, sin acompañamiento, una romanza con arpa, *Es blüht eine Blume,* un melodrama con armónica de cristal y una versión orquestal de la marcha fúnebre procedente de su *Sonata para piano, Op. 26,* todo ello destinado a un drama titulado *Leonora Prohaska,* que nunca llegó a representarse. Al parecer, fue vetado por el censor. Dado que el Coro de Soldados era una glorificación de «*die Freiheit*» *Música incidental* (la libertad) y que la historia se refería a una heroína que luchaba a lo largo de la guerra de liberación, vemos enseguida por qué la obra atrajo a Beethoven y por qué no agradó al censor. Un coro, *Germania, wie stehst du,* fue habilitado por Beethoven para un *Singspiel,* llamado *Gute Nachricht* (*Buenas noticias*), ensamblado por Treitschke al celebrar la ocupación de París en 1814.

Al año siguiente se repitió la historia. París capituló de nuevo y Treitschke preparó otra pieza jubilosa, *Die Ehrenpforten,* para la que Beethoven compuso el coro *Es ist vollbracht.*

Estas composiciones estuvieron al servicio de sus propósitos más tópicos, pero la última obra de Beethoven para la escena es de una categoría completamente distinta. El Teatro Josephstadt tenía que inaugurarse el día del santo del emperador, el 3 de octubre de 1822, y la primera pieza que tenía que representarse era una paráfrasis de *Las ruinas de Atenas,* ahora cambiada y adaptada por Carl Meisl con el título de *La consagración de la casa.* Nuevas letras, con malas adaptaciones que preocuparon a Beethoven, fueron en su mayoría acopladas a la vieja música por Meisl. No obstante, para un lance concreto, Beethoven aportó un coro fresco y majestuoso que derivaba hacia un cuadro y —mucho más importante— descartó la vieja obertura para *Las ruinas de Atenas,* componiendo en su lugar la que conocemos ahora como *Die Weihe des Hauses (La consagración de la casa), Op. 124.* Si alguna vez la música se enriqueció con la sabiduría de la madurez es en esta obra, noble y extrañamente desdeñada, cuya significación en la secuencia de los pensamientos beethovenianos no es suficientemente reconocida. Esta pieza mantiene, con el último periodo creativo, la misma relación que el *Prometeo* con la etapa intermedia y —como si se tratara de una hermosa ley natural inevitable— Beethoven volvió aquí al tipo reflexivo, no dramático, que la había servido para *Prometeo,* pero empleado ahora con una maestría infinitamente superior. Schindler cuenta una preciosa anécdota sobre la composición de esta obra. Beethoven estaba trabajando ya en la *Consagración* y un día que caminaba por el Helenenthal con su sobrino Karl y con Schindler le vinieron a la mente, de repente, dos motivos: uno en estilo libre y otro en estilo estricto. Los cantó a sus compañeros, preguntándoles cuál les gustaba más. Karl votó por ambos, pero Schindler expresó «el deseo de ver el tema fugado elaborado para el propósito en cuestión. No se ha de entender por ello —prosigue Schindler— que Beethoven escribiera la obertura *La consagración de la casa* tal como lo hizo por haberlo querido yo así, sino porque hacía mucho tiempo que venía acariciando el plan de escribir una obertura en el estilo estricto, expresamente haendeliano».

Esta historia concuerda con la obertura, que se podría describir, de una manera muy tosca, como unos bloques de *tutti* en estilo libre y armónico y unos bloques de fugas, densamente discurridas. Y, aún mejor, ilustra el principio de dualidad que se había manifestado en la mente de Beethoven desde los primeros tiempos, y que llegó a constituir una fuerza que le gobernaba en sus últimas composiciones. Estoy segura de que esta obertura, que en su intención era como un homenaje a Haendel, debió planificarla como una pieza que acompañara la obertura estructurada sobre el nombre de Bach, esbozada durante este periodo, pero nunca terminada. Con sagaz percepción, la obertura para Haendel fue escrita para el teatro; la de Bach, hubiese sido destinada a la sala de conciertos. El hecho de que la obertura *La consagración de la casa* deba algo, también, a la de *La flauta mágica,* de Mozart, puede que sea, tan sólo, un más profundo reconocimiento hacia Haendel, como fuente común de inspiración.

Bekker, al hablar de esta gran pieza de música, dice que es «una expresión perfecta de la alegría del creador en el momento de su creación... una apoteosis a la vez profana y sacra de la calidad sacerdotal del artista».

Así, con *Las ruinas de Atenas,* se construyó un nuevo y glorioso templo, un templo «jamás edificado» y que, por ello, queda «construido para siempre». La última obra de Beethoven para la escena no era un final, sino un comienzo.

13. Música vocal

En una estimación aproximada las obras vocales de Beethoven pueden calcularse en cien canciones, ciento sesenta y cuatro arreglos de canciones populares, cuarenta cánones, cinco cantatas, un oratorio, dos misas y algunas piezas varias para coro o conjunto vocal reducido. De todo ello sólo se mantienen en repertorio unas pocas canciones y la gran *Missa Solemnis*. Limitar este capítulo a los supervivientes, mostrándolos bajo el aspecto espectacular de aquel famoso artista de variedades que, para sus juegos de prestidigitación, usaba un trozo de papel, una bola de billar y una bala de cañón, lanzándolos al aire simultáneamente, sería presentar las obras vocales de Beethoven de manera errónea. Ya que, aunque Beethoven no era un virtuoso de la música vocal, las obras que escribió para aquel medio poseyeron una cualidad preciosa que, si les dio vitalidad, las hizo también vulnerables. Wagner lo comprendió cuando dijo que, dejando a un lado la forma sonata, «las otras formas, especialmente aquellas en las que se mezcla la música vocal, las tocó únicamente de paso, *como si fuese a manera de experimentación,* a pesar de sus logros extraordinarios en ellas.» (La cursiva es mía, no de Wagner.)

Experimentación. Esta es la palabra clave para comprender las canciones, las cantatas, el oratorio y las misas y un indicio del disgusto que, de forma subconsciente, experimentaba Beethoven cuando tenía que manejar voces; descontento por las limitaciones de la voz humana; descontento por los convencionalismos existentes en los arreglos de las letras, de las fórmulas vocales, de las necesidades de los cantantes; descontento con él mismo por lo áspero de su escritura coral. La comparación de su trabajo con el poder arrebatador y la derechura infalible de Haendel le hizo sentirse muy humilde. Schulz, que visitó a Beethoven en 1823, anota:

«No puedo describirte con qué emoción y, estoy por decir, con qué sublime lenguaje habló de *El Mesías*... Todos y cada uno de nosotros estábamos conmovidos cuando dijo: "Descubriría mi cabeza y me arrodillaría ante su tumba" (la de Haendel).»

En aquel momento Beethoven había emergido de una lucha a vida o muerte, de cuatro años de duración, durante los cuales había escrito la *Missa Solemnis*. Haendel, su modelo, había compuesto *El Mesías* en menos de un mes.

A la hora de escribir canciones, Beethoven no tenía grandes modelos. Sus propias obras fueron una especie de puente entre las cancioncillas ingeniosas del siglo XVIII, escritas para entretenimiento doméstico, y los exquisitos *lieder* de Franz Schubert. Al principio Beethoven confió, sobre todo, en su instinto. De hecho, examinando las canciones compuestas por él durante el periodo de Bonn, hay momentos en que desearía no haber estudiado nunca con Salieri. Las alegres arias para bajo con orquesta (hacia 1790) *Prüfung des Küssens* y *Mit Madeln sich vertragen,* tienen un entusiasmo juvenil sumamente atractivo —del tipo de canción «usted-también-puede-cantarla»—, y la simplicidad y emoción de la *Elegie auf den Tod eines Pudels* (hacia 1787) aún van directamente al corazón. Cierto es que muchas de sus primeras canciones muestran puntos débiles en la parte técnica e, incluso, ramalazos de sentimentalismo, pero tienen impulso lírico y aquella lozanía de un hombre joven que ya nunca podrán aparecer en las composiciones de la madurez. Beethoven perdió todo lo dicho —en cuanto se refiere a sus canciones— por culpa de las orientaciones que Haydn y Salieri le dieron en Viena. Haydn, simplemente, le confirmó la conveniencia de doblar la línea vocal con la parte alta del acompañamiento, un mal hábito que, con el subterfugio de dar soporte a la voz, la obstaculizaba; Salieri le condujo de nuevo a los modelos italianos, que, excelentes en sí mismos, resultaban ajenos al talante de Beethoven. No obstante debo confesar, con honestidad, que *Adelaida* (1795-96), la más famosa de estas canciones italianizadas, es realmente muy hermosa y posee la genuina pasión de Beethoven que, a través de su molde formal, se manifiesta en las hermosas y siempre nuevas frases en las que el amante reitera el nombre de Adelaida. Su estilo es *bel canto* puro. Son pocos los cantantes que hoy poseen el método adecuado, y la canción apenas se escucha.

La gran escena dramática para soprano y orquesta, *Ah, perfido! spergiuro* (1796), la arietta *In questa tomba* (1807) y las seis canciones sacras sobre poemas de Gellert (1803), que incluyen las impresionantes *Vom Tode* y *Die Ehre Gottes aus der Natur* (que se anticipa a Schubert), son todas sorprendentes. Pero hoy en día requieren, para ser interpretadas, una potencia física y un tipo de voz que es inevitable asociar con cantantes de la Europa central. En Inglaterra, por ejemplo, este tipo de obras se suele evitar.

Examinar las canciones de Beethoven en su periodo medio es darse cuenta de que vacilaba entre el pasado y aquel mundo mágico y nuevo del *lied* alemán, cuya llegada intuía, pero que nunca llegó a ver con claridad, hasta que, ya en su lecho de muerte, fueron puestas en sus manos algunas canciones de Schubert. Así, a veces, acudiendo al pasado, Beethoven dejó de lado la cantidad verbal de sus canciones tan despiadadamente como cualquier compositor de ópera de mediados del siglo XVIII. En otras canciones, cuando miraba fijamente hacia el futuro, se mostraba de una exquisitez sensitiva ante las inflexiones de los poemas que tenía entre manos. Igual pasaba con sus acompañamientos. Algunos no cooperan en nada y expresan solamente las armonías implícitas en la melodía; otros se asocian vivamente con la voz; otros son

híbridos. Casi todas las canciones llevan el sello de un periodo de transición. Con una notable excepción, Schubert aprendió mucho menos del Beethoven compositor de canciones que del Beethoven sinfonista.

Esa excepción fue el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte (A la amada lejana), Op. 98,* formado por seis poemas de Jeitteles, a los que Beethoven puso música en 1816. Por lo que sabemos, Beethoven dio origen a la forma por él denominada *liederkreis* y su solitario ejemplo está considerado como el más perfecto, aunque en los ciclos *Schöne Müllerin* y *Winterreise,* de Schubert, y *Dichterliebe,* de Schumann, se contengan canciones que, consideradas individualmente, sean más importantes. Los poemas de *Ferne Geliebte* expresan el deseo anhelante y la soledad del enamorado que, sentado en la colina, siente su corazón atraído por la amada distante. Beethoven ha puesto a estos pequeños poemas conmovedores una música de una ternura y de una sencillez que disimulan el arte consumado con que encadena una canción tras otra; finalmente, completa el ciclo por medio de una larga coda hecha con material de la primera canción, ahora intensificada en emoción. Los cambios de clave, de tempo y de ritmo son tan sutiles, los toques de expresión y la pintura de las palabras en el acompañamiento dan una visión tan íntima del corazón de Beethoven, que dudo que ninguna interpretación, por buena que sea, pueda reproducir exactamente la misma impresión exquisita que un estudio de la partitura. Tomemos, por ejemplo, la canción n.º 2 que comienza suspendida en la posición menos definida del acorde común (técnicamente conocida como 6/4) y allí permanece, indeterminadamente, durante unos compases en una nota de pedal dominante, mientras el enamorado contempla las lejanas montañas azules. Entonces, cuando sus pensamientos se deslizan hacia la paz profunda del valle, envolviendo a la amada con la que anhela estar, la música modula a *do mayor* y flota en esa quietud casi lúcida apoyándose en la nota pedal de *sol*, sobre la cual la voz se expande monótona y suavemente. O tomemos la pequeñísima descripción de Beethoven en el acompañamiento de la n.º 3, sobre las palabras *Und du, Bächlein, klein und schmal* («Y tú, riachuelo, angosto y pequeño»), que nos permite apreciar la afección hacia el riachuelo, descrito ya en la *Sinfonía «Pastoral».* O miremos un pasaje como el del comienzo de la n.º 4, en el que, con los medios más sencillos, Beethoven da exactamente la impresión de unas nubes que navegan por el alto cielo azul. ¿Hay cantante o pianista que pueda transmitir estas impresiones con la reticencia y la claridad de Beethoven? Dicen que algunos sonetos son tan hermosos que deberían ser escuchados únicamente con el oído interior, mientras los ojos leen en silencio. El ciclo *Ferne Geliebte,* de Beethoven, tiene esa hermosura inexplicable. Tiene, también, aquel «algo» misterioso de Beethoven. Aunque, como el amante en el poema de Robert Bridge, cuando elogia a la dulce doncella y a la tierna flor, parece como si Beethoven nos dijese:

Así las uno en mi canción
para que todos las encuentren

y, sin embargo, nunca nos deja saber quién es la mujer que inspira sus más grandes canciones. Su *Liederkreis* lo dedicó ¡al Príncipe Joseph Lobkowitz!

Beethoven comenzó haciendo arreglos de canciones populares por deseo del editor escocés Thomson, que ya contaba, para su iniciativa, con Pleyel, Kozeluh y Haydn. Como el negocio era rentable para todos, el número de aires escoceses, galeses e irlandeses que, de esta forma, fueron provistos de acompañamiento de piano y partes para violín y violonchelo *ad libitum*, sumaron un elevado total. A Beethoven se le contagió este tipo de trabajo hasta tal punto, que acabó dedicando su atención a canciones populares portuguesas, españolas, italianas y rusas, exotismos publicados por Schlesinger, ya que Thomson, cauteloso, negó tener algo que ver con ellas. Aparte del error fundamental de forzar tonadas modales para que encajaran en armonías diatónicas —crimen que hoy en día horroriza a los expertos en tonadas folclóricas— muchos de los arreglos de Beethoven no carecen de atractivo, en tanto que otros contienen trabajos realmente buenos.

Haydn no careció de talento a la hora de escribir cánones, por lo que es posible que Beethoven adoptara de él el hábito de componerlos: cortos para ocasiones especiales, con algunos de tipo social o festivo. A veces, al día siguiente tenía dudas de si no carecería de sentido lo escrito la noche anterior. Las letras de los cánones son un índice de las palabras que habían ocupado la parte superficial de su mente. Aquí hay algunos ejemplos: *Das Schöne zu dem Guten* (1823 y 1825); *Ars longa, vita brevis* (1816 y 1825); *Gedenkt heute an Baden* (1823); *Hol euch der Teufel! B'hüt euch Gott!* (1819). La confección siempre es sólida, revelando el toque beethoveniano y, aunque creo que sus cánones no igualan a los de Haydn en distinción, sirvieron a propósitos excelentes, uno de los cuales consistió en mantener al día su contrapunto. El ejemplo de doble sentido que viene a continuación pertenece al sombrío año de 1825. Beethoven lo escribió para el doctor Braunhofer, que le había atendido a lo largo de una grave enfermedad.

Doctor, cierra la puerta contra la muerte:
las notas también ayudarán en la necesidad.

Las cantatas de Beethoven comenzaron en una escala grandiosa y acaban por ser poco más que canciones corales. La *Cantata a la muerte de José II* y su pieza compañera para la subida al trono imperial de Leopoldo II, ambas compuestas en 1790, fueron diseñadas para ocasiones especiales que, afortunadamente, inflamaron la imaginación del joven. Brahms afirmó que la *Cantata para José II* era «Beethoven del principio al final», y su autor la apreciaba lo bastante como para adaptar un movimiento a su *Fidelio,* tal como he descrito en el capítulo anterior. La percepción de las posibilidades corales y orquestales mostrada por Beethoven a los veinte años era asombrosa. El arranque del coro en la *Cantata para José II,* con sus frases gimientes interpretadas por los instrumentos de viento de madera de la orquesta, los efectos antifonales

entre coro y orquesta, cuando las voces entran pronunciando la palabra «*Tod*», la subida repentina hasta un estallido *fortissimo*, son ejemplos maravillosos de la capacidad emotiva de Beethoven, incluso cuando era muy joven. El masivo coro final de la *Cantata para Leopoldo* merece ser considerado por su relación con el final de la *Novena Sinfonía.*

Si las cantatas para José y Leopoldo fueron interpretadas públicamente alguna vez es una pregunta que aún sigue en pie, con tendencia a obtener una respuesta negativa. Años más tarde, en 1814, la cantata ocasional de Beethoven *Der glorreiche Augenblick*, en la que se celebraba la derrota de Napoleón, fue interpretada en Viena delante de un público de soberanos y príncipes reunidos con motivo de aquel acontecimiento, público sin parangón en cuanto a brillantez social. Resulta simbólico el hecho de que la música careciera de valores duraderos. Bekker dice, con cautela, que, sin ser realmente inferior, la cantata no ofrece ningún material nuevo para el crítico. La *Cantata Lobkowitz* (1823) sólo de tal tiene el nombre. De hecho, es una pieza corta de salutación para el decimosexto cumpleaños del príncipe Fernando. Un solo para soprano viene puntuado con arranques de soporte armónico por parte de una segunda soprano y dos bajos, por encima de un acompañamiento escrito para piano. Música de salón.

La cantata *Meeresstille und glückliche Fahrt* es ya otra cosa muy diferente. Compuesta en 1815 para cuatro voces y orquesta, Beethoven incluyó en ella un par de poemas de Goethe, porque —como le decía en la dedicatoria— «los dos [poemas], debido a los contrastes que ofrecen, me parecen muy adecuados para ser expresados musicalmente. ¡Cuán agradecido estaría sabiendo que mis armonías vibran al unísono con las suyas!» Goethe, presumiblemente «engreído con su majestuoso orgullo», nunca le contestó. *Meeresstille*, de Beethoven, es una pequeña pieza muy bella, casi una obra de primera clase. Si sus «cadencias» han caducado un poco, su sencillez dominante-tónica viene compensada por el tratamiento imaginativo de las voces y por el largo *pianissimo* hipnótico del arranque, con el que Beethoven nos hace ver literalmente el océano cristalino y sentir después la calma aterradora cuando desencadena las cuatro voces en un amplio acorde *fortissimo* que se extiende por toda la inmensidad del horizonte circular, con las palabras «*In der ungeheuern Weite*».

Merece la pena observar la pintura que de las palabras hace Beethoven a lo largo de la cantata.

Entre las otras obras vocales cortas de Beethoven, la *Elegischer Gesang* («*Sanft wie du lebtest*»), escrita en memoria de la baronesa Pasqualati, es simple y conmovedora. Bekker subraya su parentesco con el movimiento lento del gran *Trío en si bemol mayor, Op. 97*. Los cuatro arreglos del *Opferlied*, de Matthisson, llevados a cabo en distintos momentos, demuestran —al igual que otros poemas que Beethoven arregló una y otra vez— que, en lo que a la música vocal se refiere, su instinto quedaba a menudo insatisfecho con lo que había realizado su intelecto. La *Canción del Monje*, del *Guillermo Tell* (1817) de Schiller, el *Bundeslied* y otras minucias, carecen de importancia.

El oratorio y las dos misas, por el contrario, dejan una valiosa constancia no sólo para comprobar los cambios técnicos en Beethoven, sino también el desarrollo de su pensamiento religioso.

Christus am Ölberge, el oratorio, fue compuesto en 1803. Cuando Beethoven, en 1804, lo reveló, dijo que había sido escrito en unas pocas semanas. En 1811, cuando se publicó, las «pocas semanas» se habían convertido en «una quincena»; muchos años más tarde lo mejoraba más diciendo que en el plazo se incluía también la escritura del texto. Este está basado, nominalmente, en pasaje de Jesucristo en el huerto de Getsemaní, perteneciente al Nuevo Testamento, e inventado en parte por el poeta Franz Xaver Huber, con quien Beethoven se reunió constantemente para conversar sobre el tema. Los dos desarrollaron una obra que, en su desilusionado secularismo, era un reflejo de la actitud de la Revolución francesa ante la religión. Beethoven siempre se acercaba al héroe con buena disposición y admiración. Pero en este oratorio no hay más remedio que aceptar que Jesucristo era para él menos real que Prometeo, por ejemplo, y que el espíritu de Jesús quedaba ahogado por las imágenes materiales y por las vistosas ceremonias que habían prevalecido en Bonn y en la vieja Viena. Ciertamente, mucho barroco y mucho rococó se dejó sentir en aquella música. Y también hubo mucha teatralidad. Beethoven tenía la intención de ser «moderno». Y como ocurre a menudo, cuando lo moderno se adopta deliberadamente, la obra tuvo un éxito clamoroso en aquel momento, pero hoy resulta pasada de moda y demasiado cómica para ser representada. No obstante, hallamos algunos fragmentos estimables.

La introducción orquestal en *mi bemol menor* es lo mejor de la obra. Beethoven la utilizó para crear una lúcida visión del melancólico huerto de Getsemaní, con Jesucristo rezando agónicamente. Aparte de la belleza intrínseca de la música, es valiosa como temprana indicación de las inclinaciones de Beethoven hacia determinadas tonalidades, ya que empleó la sofocada oscuridad de *mi bemol menor*, clave que utilizaba pocas veces, y modulada a *si mayor*, transición que repitió mucho tiempo después con efectos casi sobrenaturales en el *Cuarteto para cuerda en do sostenido menor*. La introducción conduce a un recitativo de Jesucristo, impresionante, seguido de un aria en *do menor* (para Beethoven, es la clave del Destino) en la que Jesús ruega que el cáliz le sea apartado. El tratamiento, aunque operístico, es aceptable, pero desde el momento en que el serafín caracolea por la escena (con un recitativo y un aria escrita para una voz a la que he oído denominar como de «una soprano altamente caricaturesca»), ya no es posible seguir manteniendo por más tiempo una reverente simpatía hacia el oratorio. Por una parte, Beethoven emplea el acorde de séptima disminuida, con frecuencia melodramático, casi sentimental, en tanto que los fragmentos descriptivos de texto son ingenuos como, por ejemplo, en el n.º 8, cuando el serafín palpita, asustado, sobre la figura titubeante de una fusa. En el trío entre el serafín, Jesucristo y Pedro hay un anticipo de *Fidelio*. Las entradas fugadas del coro en el momento en que los soldados capturan a Jesús suenan como si Beethoven, antes de escribirlas, hubiese estudiado la fuga de Haendel

en *El Mesías* titulada «*Confío en que Dios le liberará*». No se puede negar que el coro final impresiona bastante. Se dice que Beethoven había pensado componer otro oratorio, titulado *El viaje del Redentor al Infierno*. Era típico en él su deseo de seguir lo invisible, pero no estaba preparado para tal experiencia, tremendamente metafísica, y con acertado tino dejó de escribir este oratorio.

La *Misa en do mayor,* compuesta en 1807 a petición del príncipe Esterházy y diseñada para uso litúrgico normal, lleva el sello de la tradición católica pero, no obstante, acredita el interés de Beethoven por acercarse directamente al sentido de las palabras establecidas.

La Misa demuestra lo mucho que había avanzado, como hombre y como músico, desde 1800. Su poder creador había madurado —estaba escribiendo la *Sinfonía en do menor*— y su comprensión espiritual se había agudizado. Si su honestidad le había traicionado una vez con las crudezas religiosas del *Monte de los Olivos,* esa misma honestidad le llevaba ahora a estudiar el texto de la Misa de una manera directa, entre él y su Creador, libre de cualquier mediación dogmática o eclesiástica. Dada una mentalidad como la de Beethoven, los resultados tenían que ser destacables. «No estoy muy dispuesto a hablar sobre mi Misa ni, de hecho, sobre mí mismo —escribió a Breitkopf—. Pero creo que he tratado el texto de una forma que raras veces se ha hecho.» Tenía toda la razón. Examinando su Misa, podemos ver que aquellas palabras, convertidas en familiares por el uso, habían llegado a ser para él tan translúcidas que le habían revelado las verdades disimuladas detrás de ellas. Su composición seguía el texto, pero describía con extraordinaria fidelidad las ideas contenidas en el mismo. También se esforzó en conseguir un diseño musical que evolucionase lógicamente, sin dependencia de las cláusulas musicales para hacerlo inteligible. La Misa, de hecho, iba a ser tan autosuficiente como una sinfonía o una sonata. Se planificó a gran escala, para un cuarteto de cantantes solistas, coro y orquesta al completo, decisión justificada si tenemos en cuenta los amplios recursos de la institución musical de los Esterházy. Por desgracia, hay razones para creer que los ensayos resultaron sumamente inadecuados, por lo que, cuando la Misa fue estrenada el 13 de septiembre de 1807, fue un fracaso. «Pero mi estimado Beethoven ¿qué es lo que has hecho ahora?» preguntó burlonamente el príncipe Esterházy. Hummel, que se hallaba cerca, sonrió. El gusto de la familia Esterházy en materia de Misas era decididamente «melodioso«. Pero Beethoven creyó que la sonrisa le iba dirigida. Esto le hizo muchísimo daño.

La Misa siguió recibiéndose con frialdad. Cuando Beethoven intentó llegar a un acuerdo para su publicación, Breitkopf le aseguró que no había demanda de música sacra. Hubo un tiempo en que Beethoven incluso le hubiese regalado la Misa a Breitkopf para asegurarse de su futuro. «Las razones por las cuales quise que usted y no otra persona publicara la Misa son que, a pesar de la actitud totalmente fría de nuestra época hacia las obras de tal clase, la Misa está situada especialmente cerca de mi corazón...», escribió. Al final llegó a publicarse y recibió una moderada aprobación, que en los días victorianos creció hasta

convertirse en adulación, mezclada con irritante proteccionismo. Ultimamente esta obra ha pasado a engrosar la lista de aquellas que se honran más de palabra que de hecho.

El séquito de los Esterházy no iba demasiado desencaminado a la hora de detectar un elemento experimental en la *Misa en do*. Puede excusarse el entusiasmo de los victorianos, que quedaron sorprendidos por las que ellos llamaban «ideas singulares» de Beethoven. Pero hoy nos corresponde valorar la Misa tanto por ella en sí, como por la luz que aporta sobre la *Missa Solemnis* y sobre obras aún más tardías de Beethoven.

En lo que a su construcción se refiere, la *Misa en do* está dividida en los movimientos acostumbrados, con el *Hosanna* repetido después del *Benedictus*. Durante los tres primeros números, *Kyrie, Gloria* y *Credo,* Beethoven usa la clave en *do mayor* como punto de partida y de llegada, pero las modulaciones, dentro de estos movimientos, siguen un rodeo distinto en cada caso. Entonces, como si quisiera mostrarnos el cambio de alguna condición por encima de la Tierra, sitúa el *Sanctus* y el *Hosanna* en *la mayor,* mientras que entre los dos figura el *Benedictus* en *fa mayor*, una clave muy apreciada por él, con la que expresaba apacibilidad y santificación. Para el *Agnus Dei* emplea el *do menor,* pero vuelve al *do mayor* en el *Dona nobis*. Pero, para confirmar el esquema, lleva a cabo un golpe magistral, estética y psicológicamente: repite la música implorante con la que había comenzado la Misa sobre las palabras «Kyrie eleison», como coda a toda la obra sobre la súplica «*Dona nobis pacem*». De esta forma dio unidad a la obra y encadenó su secuencia emocional, formando un círculo perfecto. Aquí estaba el principio de su *Liederkreis,* aplicado nueve años antes de la fecha en que se dice que lo inventó.

Esta manera de redondear la obra era más valerosa aún si se considera que las proporciones relativas de los movimientos no eran del todo perfectas. Pero la escritura coral de la *Misa en do* es más factible para los cantantes que la escritura coral de la *Missa Solemnis,* y la orquestación es muy bella. Los instrumentos participan junto al coro como si se tratara de seres vivos. Es posible que la belleza y la profundidad de las intenciones de Beethoven fueran superiores al material temático del que se sirvió para expresarlas, pero cada movimiento de la misa contiene bellezas maravillosas. Observando el *Kyrie,* vemos que las primeras melodías de largas frases vienen seguidas por cortos puntos de invitación y breves modulaciones que cambian constantemente, como si Beethoven contemplase un mar de manos implorantes que, desde todas las partes del mundo, están suplicando ayuda. Las amplias armonías diatónicas y la estabilidad de la escritura coral en el *Gloria* siguiente dan una maravillosa impresión de la fortaleza inmutable y eterna de Dios. La manera en que Beethoven se ciñe al texto puede apreciarse cuando compone la música para las palabras «*Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*», ya que al llegar al «*adoramus*», se sale completamente del acorde de *do mayor* para pasar al de *si bemol mayor.* (Los victorianos lo denominaron ¡una progresión gótica!)

Para el *Qui tollis* Beethoven entra en *fa menor*, clave que, al parecer, asociaba con el sufrimiento y el castigo soportado por los inocentes, ya que la usó para Florestán en *Fidelio* y para *Egmont* en su obertura. Al llegar a las palabras «*Qui sedes ad dexteram Patris*» reduce las voces, por primera vez, desde una armonía para cuatro partes a octavas, como si quisiera demostrar que Cristo y Dios son una sola persona y, a partir de allí, a lo largo de la obra, emplea a menudo octavas y unísonos en conexión con la idea de Dios como unidad; por ejemplo, en las palabras «*Quoniam tu solus sanctus*» y más tarde, en el *Credo*, en «*Deum verum de Deo vero*».

Hasta llegar al *Quoniam* el estilo ha sido sobre todo melódico y armónico, con alguna imitación canónica, pero al llegar a las palabras «*Cum Sancto Spiritu*» Beethoven introduce un movimiento en estilo fugado, desarrollado con brillante efectividad. El *Credo*, musicalmente muy bueno, es profundamente interesante desde un punto de vista psicológico. Si las frases descendentes en la palabra «*descendit*» podrían haber sido pergeñadas por cualquier compositor, nadie, salvo Beethoven, hubiese podido componer el «*Et incarnatus*» de esta manera, con tanta significación en tan sutil simplicidad. Como si quisiera hacer más claras sus progresiones, asignó esta sección a voces solistas. El patetismo de la armonía en la orquesta al llegar a las palabras «*et homo factus est*» da una impresión indescriptible del punto de vista beethoveniano sobre la humanidad, como si dijera: «El hombre es un ser gloriosamente mísero»; el extraordinario deslizamiento de semitonos (como agua que fluye y se aleja) al llegar a las palabras «*sub Pontio Pilato*» expresa el desprecio de Beethoven hacia la ruin debilidad de Pilatos. El elemento fugado reaparece brevemente en «*Et resurrexit*», y en «*Et vitam venturi saeculi, Amen*», una gran fuga coral avanza sobre oleadas de melodías gloriosas.

La asociación que se produce en la mente de Beethoven entre vida eterna y la fuga como su símbolo musical no es una mera coincidencia, ni siquiera una aceptación de segunda mano de la práctica de otros compositores que hubiesen introducido escritura fugada en este punto. Estoy convencida de que la adoptó deliberadamente. Beethoven nunca aceptaba para sus grandes obras nada que no pudiese suscribir con todo su ser.

La fuga y el contrapunto en movimiento contrario le ofrecían un material casi tan seguro como las progresiones de matemática pura. Por ejemplo, el intervalo de quinta perfecta, cuando es invertido, sólo puede producir la cuarta perfecta, y viceversa; la tercera mayor sólo puede convertirse en sexta menor, etc. Musicalmente, por lo tanto, la fuga estaría correctamente empleada como símbolo de la concepción que Beethoven tenía sobre la vida del mundo venidero y, metafísicamente, tenía razón al identificar aquella vida con Dios «en el conocimiento de que en El está nuestra vida eterna», como dice la oración.

El *Sanctus* es un movimiento que, en su brevedad, sugiere una estancia en la paz eterna. Contiene hermosas texturas armónicas y una modulación enarmónica característica de Beethoven.

El *Benedictus* es un movimiento largo y fluido, bellamente orquestado; el *Agnus Dei* es muy sentido; el *Dona nobis* contiene un pasaje casi demasiado gráfico, en el que las voces murmuran, antifónicamente, «*miserere, miserere*»; la Misa acaba —como ya he dicho— con un retorno de la bella melodía que la había comenzado.

Ha resultado difícil dar incluso un perfil aproximado de la *Misa en do mayor*, considerando el espacio del que disponemos. Pero tal dificultad apenas cuenta si se la compara con la que comporta describir y comentar la *Misa en re mayor* —la llamada *Missa Solemnis*—, una de las obras maestras universales, en la que Beethoven anduvo ocupado desde 1819 hasta 1822. Sería tanto como intentar colocar el Everest en la punta de una pluma estilográfica.

Históricamente, la *Misa en re* surgió del deseo de Beethoven de componer alguna cosa para la entronización de su alumno, el archiduque Rodolfo, como arzobispo de Olomouc. El resultado fue una obra tan extraordinaria y tan exigente que, durante más de un siglo, el mundo la ha tenido relegada a las salas de concierto. Ni el propio Beethoven escuchó nunca una interpretación completa. No obstante, había sido diseñada con un propósito religioso y Bekker exagera un poco cuando afirma que Beethoven no tuvo en cuenta la liturgia tradicional, que se limitó a seguir el camino lógico marcado en las sinfonías y que «sólo la forma exterior, el texto, el plan y la estructura se habían pedido prestados a la misa eclesiástica; en su interior, la obra es el eslabón adecuado entre la *Octava* y la *Novena Sinfonía:* una sinfonía sacra, con solistas y coro».

Ciertamente, la *Missa Solemnis* está señalada para cuatro solistas, un gran coro y orquesta completa, tales como no cabría hallar en ninguna iglesia normal. También resulta demasiado larga para el uso litúrgico y el empleo de las palabras se aparta a veces del dogma católico y de la rúbrica. Pero Beethoven veía una ceremonia de excepcional grandeza, en la que un príncipe de la casa imperial iba a ser entronizado como príncipe de la Iglesia, en tanto que, por encima de todo, planeaba la idea del Dios Rey y Padre, ante cuyo trono tales esplendores terrenales y espirituales no eran más que una estela del polvo sideral. Para tales propósitos la *Misa en re* no era inadecuada; era, en todo caso, demasiado grande para los seres humanos corrientes, fallo del que pocos compositores son culpables.

Quizá Beethoven conservaba en su memoria lejanos recuerdos del nombramiento de Maximilian Franz como elector de Colonia. O tal vez había sido testigo, siendo un muchacho, de algún formidable festival parecido en la catedral de Colonia, como aquel que le inspiró a Schumann la *Sinfonía Renana.* Viejas memorias se unían al presente: la Misa, desde luego, sería para la catedral de Colonia, ya que allí tenía que llevarse a cabo la entronización del archiduque Rodolfo. La prueba de que la intención de Beethoven, al escribir su *Missa Solemnis,* era la de acoplarla a un propósito litúrgico, podemos hallarla en su manera de dividir el texto según el uso católico (completamente distinto de la *Misa en si menor,* de Bach), en la introducción de un solemne *Praeludium* para orquesta sola en el momento de la elevación y en su intención de añadir a

la obra acabada un Gradual, un Ofertorio y la música del himno *Tantum ergo,* movimientos que nunca fueron escritos, aunque existían en el pensamiento de Beethoven.

Para componer la *Missa Solemnis* Beethoven estudió de nuevo el texto de la Misa. Los resultados fueron aún más sorprendentes. Si antes se había acercado al texto como músico, ahora podía administrar su significado con la autoridad de un sacerdote. Comparar sus dos adaptaciones y fijarse en aquellos puntos que retuvo y en aquellos que alteró, es una experiencia que enriquece la vida de quien la lleva a cabo. La gran fuga de la *Misa Solemnis,* cuando las palabras rezan *«et vitam venturi saeculi»,* nos lleva a tal exaltación que no puede ser descrita cuando nos confirma su significado el recuerdo de la fuga anterior de Beethoven con estas palabras; yo no conozco ninguna página musical cuyo simple aspecto transmita tal sensación de abundantes corpúsculos de eternidad como las que nos ofrecen, en este punto, las de la partitura en todas sus partes. No es sorprendente que Beethoven se olvidara del tiempo cuando luchaba con la eternidad. (El pobre Schindler, que sorprendió a Beethoven en un momento en que estaba componiendo, atribuyó su aspecto imponente al odio que experimentaba hacia los contrapuntistas.) Por otro lado, los sentimientos de Beethoven sobre la encarnación habían cambiado. Anteriormente, ante las palabras *«homo factus est»* se había sentido penetrado por la miseria de la humanidad. Ahora, que había sufrido aún más profundamente, había adquirido también una serenidad interior trascendental, en la que todo su corazón emanaba gratitud hacia Dios hecho hombre; la alegría mística y la belleza de la música de Beethoven para el *Incarnatus* solamente se pueden expresar en términos musicales.

Pero aunque llegó a la *Missa Solemnis* como un hombre mucho más evolucionado que el Beethoven de 1807, los que pasó concentrándose en ella le afectaron profundamente. La empresa le transportó a regiones espirituales situadas más allá de la experiencia del común de los mortales. Musicalmente, le atrajo hacia aquellos nuevos desarrollos que marcaron su tercer periodo.

La Misa, formalmente, está organizada con igual perfección que cualquiera de las sinfonías de Beethoven; su peculiar magnificencia radica en que, como cada detalle viene sugerido por el texto, «la multiplicidad de las palabras da ocasión a Beethoven para producir alguno de sus diseños sinfónicos más gigantescos», como dice, comprensivamente, el profesor Tovey, para añadir: «Digo "sinfónico" con pleno conocimiento del hecho de que las formas que Beethoven ha producido de este modo no son, en absoluto, pensadas *a priori,* sino que en cada caso han sido dictadas por el discurrir de las palabras.»

La textura es infinitamente más rica que la de la *Misa en do.* La distinción entre temas y *tutti,* a menudo observable en la obra más temprana de Beethoven, se ha fundido en aquel estilo más tardío en el que las melodías brotan tan inagotablemente como las olas del mar y —como las ondas del viento— no cesan de cambiar, sea donde fuere que soplare el Espíritu. En este mar de música Beethoven halla,

con asombroso éxito, solución para todos los elementos armónicos y contrapuntísticos.
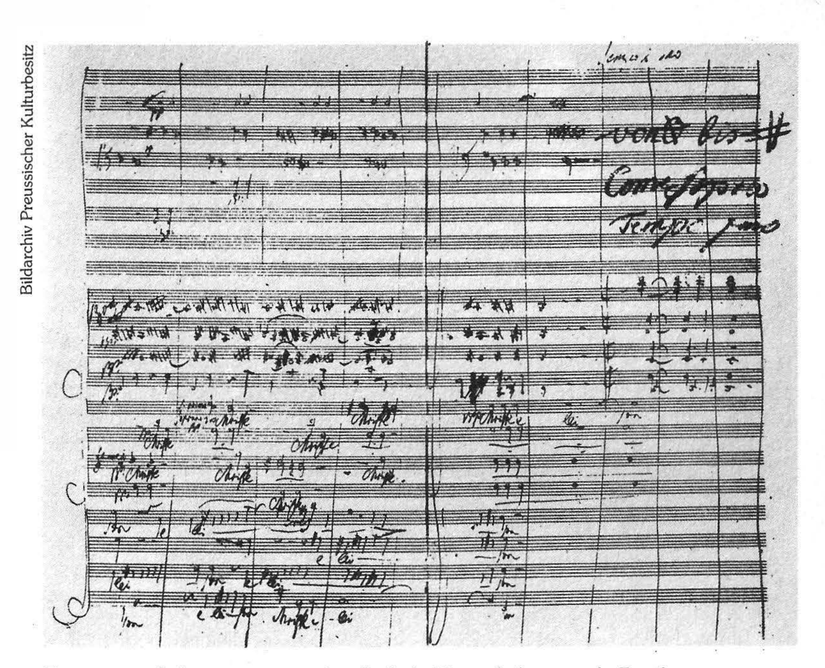
La escritura coral muestra una síntesis similar. La captación que del estilo coral tiene Beethoven y su evocación de los efectos posibles únicamente para las voces, es mucho más grande aquí que en cualquier otra obra suya; no obstante, también tenemos conciencia de que está imaginando y empleando los dos cuerpos de voces e instrumentos como si se tratara de una especie de doble orquesta. En la mayoría de los casos este hecho es profundamente impresionante; pero la voz humana no puede soportar esfuerzos tan prolongados como los instrumentos, ni producir aquellas acentuaciones rítmicas que a veces Beethoven requería de ellas, por lo que hay momentos en que los medios llaman más la atención que el fin.

El *Kyrie* sigue la misma forma ternaria que el de la *Misa en do* y de nuevo, para la sección intermedia (el *Christe eleison*), la modulación pasa a una clave apartada una tercera de la tónica. Pero donde el movimiento, en la *Misa en do mayor*, modulaba una tercera por encima, en el caso presente desciende a *si menor* una tercera por debajo. Nunca sabremos si esta insistencia en el número *tres* vino sugerida por la idea de la Trinidad o emanó de un impulso puramente estético.

El *Gloria* de la *Missa Solemnis* es una concepción enorme en la que las secciones contrastantes (moldeadas por los sucesivos significados del texto) se ven unidas con consumado poder para conducirnos hacia una fuga final en las palabras *«Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen»*. La fuga comienza a una escala tan gigantesca que «si un compositor más cándido la hubiese desarrollado de una manera normal, no se hubiese acabado ni en veinte minutos», como comenta el profesor Tovey. Pero «lo que pasa con Beethoven es que, dentro de la extensión de los compases, procura dar la sensación de que dicho pasaje (compases 435 a 440) ha dado la vuelta al universo». Obtiene el efecto mediante modulaciones rápidas y remotas que borran para el oyente el sentido de la clave.

El *Credo (si bemol mayor)* es aún más gigantesco que el *Gloria* —magnífico movimiento que despliega una cadena de nuevos movimientos enlazados entre sí por la misma palabra *«Credo»*—, como si en él Beethoven tocara sus puntos a la manera de unos nódulos en una cuerda. La grandiosidad del comienzo, *«Credo»*, la belleza mística del *«Et incarnatus»* (en donde Beethoven retrocede al siglo XVI y, al mismo tiempo, se adelanta cien años al usar «puras melodías al modo dorio»), la maravillosa puesta en música del *Crucifixus* en el que, ya hacia su final, lo hace descender una octava, que se habre al *re bemol* en las palabras *«et sepultus»* (pieza de expansión musical fácil de leer para cualquiera que esté al corriente de sus ideas), el espléndido *Resurrexit* anunciado en el modo mixolidio y continuado mediante grandes líneas ascendentes, son cosas todas ellas inolvidables que conducen a la fuga final *«Et vitam venturi saeculi»*, que lo corona todo como si fuera con vida eterna.

Al comienzo del *Sanctus (re mayor)* Beethoven había escrito la misma indicación puesta en el primer *Kyrie*: *Mit Andacht* (con devoción).



Fragmento de la partitura autógrafa de la Missa Solemnis, *de Beethoven, compuesta para la entronización del archiduque Rodolfo como arzobispo de Olomouc.*

Este movimiento, místico e íntimo, se inflama hasta llegar a un *Hosanna* que es como un fuego sagrado, seguido por el exquisito *Praeludium* orquestal en el momento de la elevación. Entonces, desde el suave, elevado *si natural* sobre el que ha flotado, adentrándose en nuestras conciencias, desciende un solo para violín que fluye en una sagrada melodía sin fin a través del *Benedictus* en *sol mayor.* Para creer en tal hermosura no hay más camino que escucharla; sólo cuando ya no está nos damos cuenta del genio melódico, armónico y canónico de Beethoven, de los perfectos valores de tonalidad en su textura coral y orquestal.

El *Agnus Dei (si menor)* es, adecuadamente, sombrío y agónico. Conduce directamente al «*Dona nobis pacem*», para el que Beethoven ha explicado sus intenciones con la inscripción *Bitte um innern und äussern Frieden* («Suplica por la paz interior y exterior»). Los primeros movimientos de la Misa son los que más respetan la liturgia. Hacia el final, Beethoven hace sus propios comentarios sobre el horror y el terror de la guerra. El la había vivido a través de las invasiones napoleónicas. La simbología de aquellos pasajes que suenan a algo militar hoy va directamente al corazón de las personas que han vivido la Gran Guerra, cosa que no logró con aquellos victorianos que, en su bienestar, creyeron —ironía digna de las inteligencias de Thomas Hardy— que Beethoven,

con su música, se complacía en el convencionalismo de un final feliz. Beethoven nunca esquivó una responsabilidad y nunca dejó sin solución los problemas. Sabía que las oraciones obtienen respuesta, que la salvación es segura. La paz desciende, al final de la Misa, como el Espíritu Santo.

Mientras estaba escribiendo la *Misa en re* Beethoven planificaba dos misas más, como compañeras de la anterior. Se conservan unos cuantos bosquejos para una *Misa en do sostenido menor,* pero, aunque fue diseñada según la intención del emperador, Beethoven, a la larga, abandonó la idea; la otra misa quedó únicamente como proyecto.

¿Qué hubiera pasado si estas dos misas hubiesen sido escritas? Basándose en la evidencia de la *Misa en re* y de la *Novena Sinfonía,* el profesor Tovey sugiere que Beethoven hubiese podido llegar a ser, en la composición de música coral, quizá tan grande como lo fue en la composición de música sinfónica. Esta preciosa cualidad de experimentación que tenía de joven le acompañó hasta el final.

14. Música de cámara

Un mundo, y no un capítulo, sería un espacio más adecuado para pasar revista a la música de cámara de Beethoven, ya que comenzó a componer para este medio cuando aún era un muchacho, continuó haciéndolo a través de su carrera y las últimas obras que completó fueron cuartetos para instrumentos de cuerda.

Planteadas así las cosas, solamente nos parecen posibles dos caminos: o describir cada obra sucintamente, a la manera de un catálogo de museo, o concentrar los comentarios en las grandes obras, reservando para el resto una mera indicación. He elegido este último procedimiento, viéndome ayudada para tal fin por el esquema de Bekker, que las clasifica en tres grupos: 1) música de cámara para instrumentos de viento (con el soporte ocasional del piano o la cuerda); 2) música de cámara para piano y cuerda; 3) música de cámara para cuerda sola. Resulta significativo que el primer grupo coincida con el periodo temprano de Beethoven, que el segundo cubra los periodos temprano y medio y que el tercero abarque los tres periodos. Varias son las causas que contribuyeron a ello, aunque yo creo que una de las más importantes y menos conocidas se halla en la paulatina disminución de su capacidad para oír. En su juventud, Beethoven podía tolerar, por asociación diaria, las discrepancias de entonación y las componendas de la escala temperada; más tarde, cuando la sordera le encerraba en el mundo ideal de la imaginación, las ideas le llegaron a través de la escala pura. De ahí que cada día empleara con más frecuencia un medio capaz de una pura entonación, hábito de pensamiento que, a su vez, operaba sobre el carácter de sus ideas.

Aparte de esto, existen muchas razones históricas para explicar la razón de la preocupación juvenil de Beethoven por la música de cámara para instrumentos de viento. La gente del siglo XVIII, así como la del XVII, sentía una especial inclinación por la «música de viento». Al aire libre, sonaba mejor que la cuerda; en el interior de los hogares, tenía fuerza suficiente como para hacerse sentir por encima del repiqueteo de los platos. En Bonn, el elector Max Franz se veía a diario «entretenido por una pequeña orquesta consistente en dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagots». Los instrumentistas eran buenos artistas y su repertorio no podía ser muy grande. Probablemente, fue requerido Beethoven y, por joven que fuese, les proporcionó algunas piezas que han sobrevivido al elector, a su corte y a su siglo. El *Octeto en mi bemol mayor (Parthia in Es,* como lo llamó Beethoven) para dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagots (conocido como *Op. 103*), y el

Rondino en mi bemol mayor para la misma combinación de instrumentos, se supone que datan de 1792. Temáticamente son elegantes y el arte con que han sido combinados los instrumentos es sorprendente: mucho más avanzado que Haydn y tan bueno, por no decir mejor, que cualquier cosa que Mozart hubiese hecho en aquella dirección. Por razones de simple conveniencia, el Octeto y el Rondino podían adaptarse a otras distribuciones instrumentales, moda característica de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando incluso se reducían a piezas de cámara obras para orquesta. No era mala idea, ya que permitía que los amantes de la música, a falta de conciertos regulares, llegaran a conocer obras que, de otra manera, probablemente hubiesen ignorado. Sin embargo, tal práctica podía llegar al absurdo, como es el caso de la obertura del *Tannhäuser,* de Wagner, arreglada para mandolina y piano; pero Beethoven intentaba asegurarse de que sus arreglos estuviesen bien hechos, tanto que, a veces, superaban el original. El arreglo del octeto como cuarteto de cuerda era tan radical que, cuando apareció en 1796, se anunció como «del todo nuevo» y algunas personas consideran que el arreglo supera al original. El arreglo del quinteto sufrió una reducción, por mano diferente, a un *Trío para piano, violín y violonchelo.* El Rondino también emergió de nuevo, ahora bajo el disfraz de un *Quinteto para cuerda con dos violas.*

Otras obras «para viento» del periodo de Bonn fueron un temprano *Trío para piano, flauta y fagot* (1787), posiblemente compuesto para el conde Westerhold; un *Dúo en sol mayor* para dos flautas escrito «Para el amigo Degenharth por L. van Beethoven, el 23 de agosto de 1792, a medianoche» (la palabra «medianoche» nos produce la curiosa sensación de compartir la cálida oscuridad de agosto); y tres dúos para clarinete y fagot. Es probable que una pieza para caja de música pertenezca a este periodo.

Al quedarse a vivir en Viena, Beethoven encontró para la música de viento un campo casi tan grande como el que había dejado en Bonn. No en vano el elector Max Franz había nacido en Viena. Además, los mejores instrumentistas de viento del mundo visitaban Viena en un momento u otro de su vida. El *Trío en do mayor* para dos oboes y corno inglés, que Beethoven compuso en 1794, estaba probablemente pensado para los tres hermanos Teimer. La obra, muy artística, nos proporciona una temprana prueba de la comprensión afectuosa de Beethoven para el oboe. El mismo trío apareció en una versión para dos violines y viola, y (última metamorfosis) como sonata para piano y violín. De 1796-97 data un juego de variaciones para dos oboes y corno inglés sobre *Là ci darem la mano,* de Mozart. Un año o dos antes (1794-95) nació el *Sexteto en mi bemol mayor* para cuarteto de cuerda y dos trompas (no figura entre los éxitos más resonantes de Beethoven) y de 1796 otro *Sexteto en mi bemol mayor* para dos clarinetes, dos fagots y dos trompas, que también apareció como quinteto para viento. Y aún hay otro en *mi bemol,* ahora para piano, oboe, clarinete, trompa y bajo (1796-97), que pasó por otras dos encarnaciones: primero como cuarteto de cuerda con piano y después, según Ries, como cuarteto de cuerda.

Beethoven se volcó prácticamente durante esta época en la tonalidad de *mi bemol;* pero esta monotonía no le hizo perder de vista el método. *Mi bemol* era, con mucho, la mejor clave para reunir a los desiguales componentes de sus equipos de instrumentos de viento. Escapó de tal reiteración al componer la deliciosa *Serenata en re mayor, Op. 25,* para flauta, violín y viola en 1795-96, una obra que complacería a un hada. Su encanto mágico, sin embargo, no disminuía en modo alguno su practicabilidad. Podía ser interpretada en la calle por instrumentos tan trasladables como cualquiera de aquellos para los que Haydn había escrito, cuarenta años antes, su *Gassadenmusik,* y seguía el antiguo plan de agrupar un cierto número de movimientos cortos, tal como había hecho Haydn en sus *notturni* y sus casaciones. En esta obra Beethoven escribió para la flauta con un auténtico conocimiento de su naturaleza y con un humor encantador. Fijémonos en la *entrata,* donde la diminuta flauta caracolea en su introducción, completamente sola, con una fanfarria que podría haber surgido de un hada convertida de pronto en pilluelo; o miremos aquella hermosa *Variación III* en el andante, donde la viola canta un solo con acompañamiento de violín, que hace gala de toda su consumada habilidad en el fluido sostenuto, y con una flauta no menos diestra a la hora de brincar. Hacer un arreglo de dicha obra para piano y flauta (o violín) era casi un acto vandálico, pero Beethoven tuvo que permitirlo.

El *Trío en si bemol mayor, Op. 11,* para piano, clarinete y violonchelo es muy apagado si se le compara con la serenata. Se dice que lo escribió a petición de un clarinetista —posiblemente Beer—, pero, o Beethoven ya estaba harto del instrumento o, simplemente, le desagradaba el peticionario, el caso es que el tal trío carece de interés. No existe en la obra nada que nos permita suponer que Beethoven hubiese captado el talante del clarinete, tal como sí presentía el alma de la flauta y del oboe; el material temático es formalista y los instrumentos se ven tratados, a menudo, según aquel estilo ya pasado de moda que le daba al piano la categoría de dueño y convertía al clarinete y al violonchelo en dos magníficos perros sujetados por sendas ataduras. Aparece la influencia de Haydn (no siempre como un guía que ilumine) y, para las variaciones, se ha usado un tema de Weigl. Quizá el punto más interesante del trío sea el *adagio.* Se ha querido ver en él una versión del tema que Beethoven empleó en el Septeto (1800) y en el minueto de la *Sonata para piano en sol mayor, Op. 49, n.º 2* (1796). El trío se incluye hoy, usualmente, en la serie para piano, violín y violonchelo, con un violín como sustituto del clarinete.

El año 1800 trajo la *Sonata para trompa y piano,* que Beethoven compuso especialmente para el trompa Punto, gran virtuoso incluso en aquella época de brillantes instrumentistas. Considerando que la sonata fue escrita el último día antes del concierto de Punto, su trabajo acredita al compositor. Lo que no ha sido registrado es la opinión de Punto.

El famoso Septeto (1800) constituye la cumbre de los conjuntos de viento de Beethoven. Aquí, finalmente, a base de enlazar en la partitura los instrumentos de viento (clarinete, fagot y trompa) con los de cuerda,

que siempre son adaptables (violín, viola, violonchelo y contrabajo), Beethoven se aseguró una mezcla que dulcificaba las asperezas de la entonación del viento y que era agradable al oído en todas las condiciones. La eliminación de un segundo violín en favor de un contrabajo era una maniobra estratégica, ya que suministraba a los instrumentos de viento (madera y metal) un bajo fundamental que situaba todo lo interpretado sobre una base correcta. Además, por si acaso el grupo de instrumentos pudiera parecer aún un tanto indisciplinado, Beethoven adoptó la forma de suite en lugar del más próximo y razonado orden de movimientos que caracteriza al grupo sonata, que hubiese delatado más los posibles defectos. Como cabe suponer, el Septeto era en *mi bemol mayor* y el material temático, siempre melódico. Se ha dicho que el tema para las variaciones procede de una canción popular renana; puede que sea así, a pesar del fracaso de las investigaciones llevadas a cabo para demostrarlo. El Septeto está bellamente instrumentado y es, sin discusión, el ejemplo de una obra cuya llegada se produce en un momento en que ha de ser bien recibida. Obtuvo un éxito total. Todo el mundo aplaudió su «buen gusto y sentimiento» y fue tan alabado como modelo que el propio Beethoven apenas podía soportar que la obra le fuese mencionada.

La pieza, probablemente, le causó tal hastío que le indujo a no escribir más música para instrumentos de viento, salvo en la orquesta. Si exceptuamos retazos tales como algunas variaciones sobre temas nacionales para piano y flauta (o violín), no hay nada que reclame nuestra atención, excepto los tres magníficos *Equali* para cuatro trombones que Beethoven compuso para el día de Todos los Santos, en Linz, en 1812. Todos ellos son bastante cortos y cada uno depende, para su efecto noblemente patético, de la naturaleza y disposición de unos acordes solemnes más que de la melodía. El primero es en *re menor*, el segundo en *re mayor* y el tercero en *si bemol mayor*. Breve como es, este último lleva dentro de sus dieciséis compases una transición al acorde de *re bemol mayor* que, para Beethoven, era como la cartela de la muerte. Arreglados para voces, los *Equali* fueron cantados en el funeral de su autor.

Al examinar las obras de Beethoven para piano e instrumentos de cuerda, lo primero que llama la atención es que, después de los tempranos cuartetos de 1785, para piano, violín, viola y violonchelo, nunca más escribió basándose en una combinación en la que las cuerdas fueran lo suficientemente numerosas como para formar, contra el piano, un grupo propio plenamente armónico; en otras palabras, evitaba poner en oposición bloques de entonación pura contra bloques de entonación temperada. Schumann y Brahms, educados en el piano, podían amalgamarlos sin escrúpulos y obtener resultados espléndidos. Pero Beethoven no era capaz de forzarlo. De ahí que su único cuarteto para piano (aparte de las obras de Bonn) era, en realidad, el arreglo que hizo del *Quinteto, Op. 16*.

Así, sus composiciones para piano y cuerda siguen tres líneas claras: obras para piano y violín, obras para piano y violonchelo y obras para

piano con violín y violonchelo. En cada una iniciaba una nueva era. Al ensanchar las posibilidades de sus sonatas para piano y violín, llevaba mucho más lejos el esquema fijado por Mozart; hizo para el violonchelo lo que ni Mozart ni Haydn habían logrado, dándole al instrumento sonatas propias, con piano; en sus tríos, pronto advirtió los ideales de emancipación del violín y el violonchelo, que ya habían apuntado en las últimas obras de Mozart y de Haydn.

Algunas de las piezas más breves para piano y violín, tales como las variaciones sobre *Se vuol ballare* (1792-93), de Mozart, las seis *Danzas alemanas* (1795-96), el *Rondó en sol mayor* (1793-94) y los diversos temas ya mencionados para piano con flauta o violín *ad libitum* (1818), han caído en desuso.

Pero las diez sonatas para piano y violín son una herencia que ningún violinista osaría rechazar. Se trata de auténticos dúos, en los que los instrumentos ocupan un plano de igualdad; fueron escritas en unas condiciones (un tipo de piano primitivo aún, menos resonante, en lugar de los monstruos modernos) que hacen que la distribución del material y el equilibrio de tono resulten maravillosamente ajustados. Lo dicho vale igualmente para las tres tempranas *Sonatas, Op. 12* (1797-98), que Beethoven dedicó a Salieri, como para la comparativamente tardía (y última) *Sonata, Op. 96* (1812-13), compuesta para Rode y a él dedicada. Los instrumentistas que no reproducen este equilibrio original cometen una grave injusticia con Beethoven. Cierto es que el viejo tipo de piano se ha ido para siempre, pero es perfectamente factible restringir las tácticas envolventes del piano moderno. No hacerlo implica simplemente una imperfecta habilitación por parte del pianista. Además, tanto los pianistas como los violinistas deberían unirse para averiguar las verdaderas intenciones de Beethoven en torno a los asuntos de fraseología y de equilibrio tonal. Los convencionales «esto ya me lo sé» no son razones lo suficientemente buenas para su música, como tampoco los esquemas de pensamiento facilón que no aciertan a distinguir entre los estilos de un compositor y de otro, de una época y de la siguiente. Estas tempranas sonatas del *Op. 12,* aunque abundan en lozanía y vitalidad, contienen también, bajo su maquillaje, una buena cantidad de elementos del siglo XVIII. Siguen el tipo de tres movimientos que podemos hallar en las mayores sonatas de Haydn y de Mozart. La primera, en *re mayor,* comienza con un primer tema que es una afirmación, típica del siglo XVIII, del acorde en la tónica, aunque el comienzo del desarrollo, con un paso rápido a *fa mayor* y una alusión, *sotto voce,* al tema de la cadencia, es puro Beethoven. El segundo movimiento —un tema con variaciones— y el rondó final son encantadores en su manera simple y continúan manteniendo su efectividad, incluso hoy, en una sala de conciertos. La *Sonata n.º 2 en la mayor* ofrece un ejemplo excelente de la manera en que Beethoven distribuía las partes, tanto que, al igual que cualquier obra más tardía, puede ilustrarnos sobre su astucia de maestro artesano. El primer tema se abre interpretado por el piano, correspondiendo el acompañamiento a la parte de violín. Cuando esto se repite se invierten las partes, aunque no exactamente, ya que Beethoven percibió que, si

bien era enteramente satisfactorio que el piano llevase las notas de la melodía a lo largo del acompañamiento grave y salpicado de golpecitos trotones del violín, no sonaría tan bien si el violín, al encargarse de la melodía, se embarullase con la parte central de los acordes para el piano. Beethoven no sólo solucionó el problema, sino que con su solución, fortaleció el interés musical de la obra.

Los movimientos segundo y tercero —un *andante* y un *allegro piacevole*— están concebidos dentro de una vena idílica: uno patético y el otro con gracia.

En la *Sonata n.º 3 en mi bemol mayor,* planificada con mayor amplitud, el piano juega un papel brillante en el primer movimiento y el violín soporta a veces un leve eclipse al verse forzado a tocar pasajes que, en realidad, pertenecen a la técnica pianística. No obstante, le llega el turno al violín en el segundo tema y en el bello episodio de *do bemol,* justo antes de la recapitulación, donde Beethoven nos da un ejemplo temprano de esa interrelación entre *mi bemol* y *do bemol,* que utilizó más tarde en su *Concierto «del Emperador»,* con tan glorioso efecto. El *adagio con molt'espressione* figura entre los mejores movimientos lentos del Beethoven del primer periodo. Es una verdadera canción, grandiosa, lenta, afianzada. En el episodio central el violín canta una melodía que parece que rasga el velo de las cosas terrenas para ir hacia el más allá, mientras el piano mantiene un acompañamiento que, pienso yo, se nos muestra como uno de los primeros pasajes en los que Beethoven expuso aquel sonido que es como «un murmullo del infinito exterior». El último movimiento es un rondó a la manera de Mozart.

Para la *Sonata en la menor, Op. 23, n.º 4,* compuesta en 1811, Beethoven se adhirió aún al plan de tres movimientos, pero para la *Sonata en fa mayor, Op. 24, n.º 5,* ensanchó sus posibilidades hasta los cuatro movimientos, consistiendo la adición en un breve y agudo scherzo y trío. Esta *Sonata en fa mayor* es muy afortunada en su material y en su tratamiento y el «margen de seguridad» a la hora de la distribución instrumental es tan amplio que suena siempre bien, por poco que la ejecución se aproxime a lo exigible. Beethoven no era responsable del sobrenombre —*Sonata «Primavera»*— que recibió la obra, pero si pensamos en Orfeo, que hizo una «primavera eterna», veremos que el sobrenombre no está tan mal aplicado.

La *Sonata en la menor, Op. 23,* nunca ha gozado de tanta popularidad como la *Sonata en fa mayor, Op. 24,* ni es una obra tan buena, a pesar del *andante scherzoso,* deliciosamente juguetón, que combina las funciones de un movimiento lento y de un scherzo en un solo movimiento. El final de la *Sonata en la menor, allegro molto,* desarrolla alguna de las oscuras energías que más tarde penetrarían con tan magnífico efecto en la *Sonata «Kreutzer».*

Las *Sonatas n.º 6, 7 y 8, Op. 30,* forman un grupo impresionante dedicado al emperador Alejandro I. Datan de 1802, año de la *Segunda Sinfonía* y de las *Sonatas para piano, Op. 31,* y muestran, menos marcadamente que éstas, las señales del cambio entre los periodos temprano y medio de Beethoven; pero una, por lo menos —la *Sonata en*

do menor—, ofrece un contraste asombroso si se la compara con cualquier cosa que, en este género, Beethoven hubiese escrito anteriormente. La *Sonata en la mayor*, primera del grupo, es una obra con gracia, que cumple los ideales más elegantes del tipo de sonata de tres movimientos de Haydn. La «*Pequeña en sol mayor*», última del grupo, también descansa, hasta cierto punto, sobre elementos estilísticos para sus temas y su textura; lo dicho es así, incluso a pesar del frescor pastoril de su primer movimiento, de los ritmos de fácil vaivén —auténticamente vienés— del *tempo di menuetto* y del brillante final, con sus fascinadoras modulaciones de base. Pero la sonata central, en *do menor*, avanza a pasos de gigante como el propio Beethoven, de frente oscura y tempestuosa. Los cuatro movimientos siguen un plan casi sinfónico. La abolición que hizo Beethoven de la acostumbrada señal de repetición en el primer movimiento era una valiente manera de proceder, dictada por la naturaleza urgente de la música. La impresión de que existe «una idea poética» detrás de la obra es insistente. Cinco o seis años más tarde su intención hubiese quedado tan clara, que a nadie le habría pasado inadvertida —como es el caso de la *Sonata Appassionata*—, pero no se puede negar que la *Sonata en do menor* tiene una calidad proteiforme que suscita puntos de vista contradictorios. El doctor Walker la considera una de las grandes obras maestras y hablando del primero y del último movimiento dice que «su sombría energía y su pasión son tan maravillosamente fuertes que aportan, en la música de Beethoven, notas que hasta ahora no habían sido nunca escuchadas». Bekker dice que la sonata es de carácter patético, que «el tema no tiene ningún desarrollo lógico... sino más bien un amasijo de ideas con diferentes matices de colorido tonal, siendo la unidad total más temperamental que lógica». Beethoven no experimentó ninguna vacilación en cuanto a los movimientos primero y último, pero estaba menos seguro respecto al *adagio cantabile* y al scherzo. El *adagio* quedó en *sol mayor,* tal como lo había planificado originalmente. El tema de apertura, en esa clave, hubiera sonado como algo celestial. Pero Beethoven lo transportó a *la bemol mayor,* quizá porque pensó que esa clave le iría mejor al piano o que el *barbaresco* (es su propia palabra) carácter de *la bemol* era más adecuado para esta sonata tempestuosa. Pero esta segunda idea de Beethoven no puede convencernos. La clave finalmente elegida no ofreció suficiente contraste entre la nota *do* que persistía a lo largo de la sonata con una monotonía casi rusa. Además, la clave de *la bemol,* cerrada para el violín, sofoca su capacidad para el *cantabile.* El scherzo es un movimiento muy picante. Más tarde Beethoven hablaba de dicho movimiento considerándolo fuera de lugar e incluso quiso eliminarlo; es más, pretendió que todas sus sonatas para piano con cuatro movimientos dejaran éstos reducidos a tres. Por fortuna, pudo ser disuadido.

La *Sonata n.° 9 en la mayor, Op. 47 (1803),* la famosa «*Kreutzer*», disfrutaba antaño de tal reputación que Tolstoi —que recelaba de la música y que incluso la detestaba—, dio a uno de sus relatos el título de *La Sonata a Kreutzer.* Se trata, desde luego, de una sonata muy destacable, pero un tanto sobrevalorada, ya que una obra maestra debería

comenzar, continuar y acabar en el mismo plano de inspiración. La «*Kreutzer*» comienza con una introducción y un primer movimiento llevados a una escala de magnificencia emocional y ejecutiva sin par en cualquier otra sonata para violín. El segundo movimiento, un juego de variaciones sobre un tema que es la gracia personificada, mantiene el mismo nivel de belleza ejecutiva, pero la temperatura emocional se ha enfriado. El finale *(presto)* es prácticamente una larga tarantela en forma sonata, atravesada toda ella, casi sin interrupción, desde el comienzo hasta el final, por un ritmo saltarín. Esta especie de *tour de force* rítmico era el que Beethoven se había propuesto para el final de la *Sonata en re menor, Op. 31,* y hubiera tenido el mismo éxito en su propio lugar, es decir, como final de la *Sonata en la para violín, Op. 30,* para la que había sido escrito. Allí hubiese dispensado energía en una obra que parece demasiado sedentaria, aunque Ries comenta que Beethoven pensó que el primer final era demasiado brillante. Trasplantado a la «*Kreutzer*», no es ni suficientemente fuerte, ni suficientemente conclusivo para tal situación. Es como si, habiendo comenzado la obra con Otelo y Desdémona, los personajes se hubiesen convertido de pronto en Fígaro y Susana.

Beethoven se había comprometido a componer la sonata para el violinista Bridgetower, un ciudadano británico que en aquellos momentos se encontraba de visita en Viena y debía tenerla lista para el concierto que este último pensaba dar. Como era costumbre en él, Beethoven llegaba tarde. Czerny dice que el primer movimiento fue escrito en cuatro días. ¡Ah! ¡Ojalá el concierto se hubiese celebrado una semana más tarde! Habríamos tenido, tal vez, una sonata entera al rojo vivo, con genio, pero, al igual que le pasó a Coleridge con su poema *Kublai Khan,* la inspiración, una vez interrumpida, ya no volvió. Bridgetower debió de echarle mucho valor para tocar los dos primeros movimientos, tan tremendos, casi a primera vista. Beethoven describió expresamente la obra como «*Sonata scritta in uno stilo molto conzertante, quasi come d'un conzerto*». Bridgetower, no obstante, tenía mucho aplomo. Cuando Beethoven atacó el «vuelo», que parecía una cadenza —compás 18 del primer *presto*—, Bridgetower le imitó inmediatamente con el violín. Según Bridgetower, Beethoven estaba encantado. No obstante, la adición no se adoptó y, a la larga, la sonata fue dedicada a Kreutzer.

Beethoven tenía unos puntos de vista muy claros sobre la función del adorno en la música. Si, por una parte, retuvo la habilidad y la elegancia del siglo XVIII, por otra excluyó absolutamente los adornos, salvo allí donde acentuaban la significación y la emoción de su música o donde la adornaban de una manera genuina. Lo dicho no debe ser considerado con cuidado excesivo, pero demuestra de qué manera tan radical Beethoven, siguiendo a Haydn, se negaba a permitir que sus obras fuesen manoseadas por intérpretes que, por hábito, pretendieran «agraciarlas»; demuestra también hasta qué punto los intérpretes modernos le dañan si tocan sus adornos groseramente y sin cuidado.

Esta cuestión de los adornos está íntimamente ligada a su *Sonata n.º 10 para piano y violín, en sol mayor, Op. 96,* la última y la más hermosa obra del género, compuesta para Rode, el violinista, en 1812-13.

Algo influyó en su calmada y etérea belleza el estilo de tocar de Rode. Beethoven escribió al archiduque Rodolfo, en diciembre de 1812: «No me he dado demasiada prisa en componer el último movimiento, meramente por la necesidad de ser puntual; además, a causa de la manera de tocar de Rode, la composición de este movimiento me ha exigido mayor intensidad mental. Nos gusta tener en nuestros finales pasajes bastante ruidosos, pero a R[ode] no le complacen, por lo que me he visto bastante limitado.»

Para complacer a Rode, Beethoven produjo una sonata bastante homógenea en la que cada uno de los cuatro movimientos es complemento natural de otros tres. En el primero y el último las ideas irradian una luz como la que brilla, nítidamente, después de la lluvia. El movimiento lento tiene una mayor profundidad de sentimientos, pero no presupone inquietud; su hermoso tema es como si al corazón se le otorgase su deseo.

El scherzo, con sus oscilantes *sforzandi*, y el trío, deslizándose hasta alcanzar un largo ritmo bailable, alteran tanta tranquilidad, pero no más que los espíritus de los bienaventurados cuando juegan en los Campos Elíseos, en el *Orfeo* de Gluck. Esta sonata es un banco de pruebas para los intérpretes. Todo tiene que ser correcto, desde el primerísimo trino. Sobre el papel ¡cuán fácil parece la apertura!, y en la realidad ¡cuán difícil es! Tan difícil como el gran pasaje que contiene dobles retardos y que abre la *Sonata «Kreutzer»*; quizá incluso más difícil, porque la apertura para la *Sonata en sol mayor* ha de sonar como si la música hubiese estado fluyendo desde la eternidad y acabara de llegar a nuestros oídos.

El trino en la primera nota forma parte íntegra del tema. Si debe ser ejecutado o no con el giro en su final es una de las cuestiones no resueltas de la interpretación. Según una tradición que nos viene ya desde los tiempos de Joachim y de Clara Schumann, el trino siempre debe tener el giro al final.

Las cinco sonatas para piano y violonchelo de Beethoven y los tres juegos de variaciones sobre temas de Haendel y Mozart figuran entre las cosas mejores para el repertorio de violonchelo. No es que las variaciones sean importantes, ya que prácticamente todas pertenecen al primer periodo, pero sí cubren una verdadera necesidad.

Las sonatas para violonchelo abarcan un periodo más amplio en la carrera de Beethoven que las sonatas para violín, y lo que ya se ha comentado sobre el equilibrio de tono entre los dos instrumentos cabe aplicarlo aquí con más razón aún que en las sonatas para violín. El piano moderno ha ido incrementando su poder desde los tiempos de Beethoven, mientras el violonchelo se mantiene igual. El resultado es que el sonido del violonchelo puede quedar absorbido por el del piano, a no ser que el pianista sepa adaptarse a las necesidades del otro instrumento y evite un excesivo uso del pedal. Si falla el equilibrio, la culpa es del intérprete, ya que las partes para violonchelo de Beethoven «casan» perfectamente con el instrumento. También se preocupó de dejar un «espacio para que cogiera aliento» el violonchelo en la parte correspon-

diente al piano, lo que representa un cambio natable respecto a la vieja concepción del violonchelo como refuerzo del *continuo.* Este «espacio para coger aliento» resulta especialmente evidente en las más tempranas sonatas de Beethoven para violoncelo la *n.º 1 en fa mayor* y la *n.º 2 en sol menor, Op. 5,* compuestas durante su visita a Berlín en 1796 para Duport, el primer violonchelista del rey Federico Guillermo II de Prusia. El propio rey era un buen violonchelista, por lo que parece probable que Beethoven (como Mozart antes que él en sus cuartetos prusianos) hiciera un esfuerzo especial para asegurar la dignidad y la independencia de la parte del violonchelo. Al mismo tiempo, Beethoven percibió que las posibilidades del violonchelo para el *sostenuto* y el *cantabile* eran mucho más grandes que las del piano, de forma que para unir con éxito los dos instrumentos en una verdadera sonata a dúo, resultaba conveniente mantenerlos, mientras fuera posible, dentro de movimientos rápidos o de velocidad media, evitando de esta forma que el piano pusiera de relieve la poca duración de sus notas.

La *Sonata en fa mayor* comienza con un breve *adagio,* que viene a ser como una introducción para un *allegro* muy largo en forma sonata, seguido por un rondó con un primer tema al que da sabor el antiguo ritmo 6/8 de la *gigue.* La *Sonata en sol menor* sigue bastante el mismo plan, con la salvedad de que la lenta introducción es más importante, el *allegro* tiene una confección mejor definida y el rondó se recrea con una tonada que podría haber sido de Haydn.

Aunque la *Sonata en sol menor* es mejor que la *Sonata en fa mayor,* uno tiene la impresión de que Beethoven no había encontrado aún su dirección como compositor. Avanzada ya su carrera, hubiese evitado los cromatismos tan amanerados y los acordes tan melodramáticos de séptima disminuida.

La *Sonata n.º 3 en la mayor, Op. 69,* esbozada en 1807 y completada en 1808, es música tan perfectamente imaginada y construida como la «gran» *Sonata para violín en sol mayor,* aunque Beethoven seguía evitando el resultado de un movimiento verdaderamente lento. El *allegro* con que comienza, en forma sonata, y el scherzo *(allegro molto,* un movimiento enormemente difícil debido al ritmo y a la *acciaccatura* en su tema principal), son seguidos por un *adagio* muy breve en la dominante, donde el gradual desequilibrio armónico «cuando ya nos dirigimos hacia el final —para decirlo con la afortunada frase del doctor Walker—, está logrado con tanta perfección que el conjunto suena perfectamente natural e inevitable». El finale es un movimiento muy agradable, basado sobre un tema excepcionalmente hermoso.

La *Sonata en la mayor* resulta ser, merecidamente, la favorita de los violonchelistas y del público, pero, sin embargo, es la menos ejecutable de las cinco para intérpretes de escasa competencia, ya que cubre la más grande extensión posible del violonchelo.

Las *Sonatas n.º 4* y *5,* que forman el *Op. 105,* fueron compuestas en julio y agosto de 1815 para Linke, violonchelista del Cuarteto Schuppanzigh. Externamente resultan algo áridas, pero interiormente constituyen un valioso registro de los cambios que se van produciendo en la mente de

Beethoven. La *Sonata n.º 4 en do mayor* demuestra todavía su escasa voluntad a la hora de enfrentarse con un movimiento verdaderamente lento para el violonchelo. Un *andante* sirve de prefacio al *allegro* principal; sigue entonces un corto *adagio* que, como una extemporización, conduce a una alusión aún más corta del *andante* que, a su vez, nos lleva a un dilatado *allegro* final. La intención de Beethoven era la de que fuera una «sonata libre», libertad que queda algo desmentida por la naturaleza del material.

En la *Sonata en re mayor* Beethoven se puso a luchar, finalmente, con el problema del movimiento lento del violonchelo y adoptó el orden de movimientos normales para la forma sonata clásica. Un primer *allegro* valiente y un *adagio con molto sentimento d'affetto* conducen a un finale vigoroso, que es, en realidad, una fuga. En eso reside la innovación, que es, además, una de las primeras señales de la nueva orientación de Beethoven hacia el contrapunto. Hasta ahora, en la música instrumental, había tratado la fuga como auxiliar de la forma variación o de la forma sonata; ahora la empleaba por derecho propio. Más tarde le contó a Holz: «Hacer una fuga no requiere ninguna habilidad especial. En mi época estudiantil las hice a docenas. Pero la fantasía también desea afirmar sus privilegios y hay que introducir, en la forma tradicional, un elemento nuevo y poético.»

La lista de las sonatas a dúo de Beethoven sería incompleta si no mencionáramos la pequeña *Sonatina para mandolina y piano* (cémbalo) y otra ligera pieza para la misma curiosa pareja de instrumentos. Eran obras del primer periodo, probablemente escritas para su amigo Krumpholz.

Los tríos para piano, violín y violoncelo de Beethoven son de extremo interés y belleza, pero, como si se tratara de un rebaño de ovejas, resultan huidizos a la hora de contarlos a causa de los arreglos. El *Trío en do menor, Op. 1, n.º 3,* originalmente para piano, violín y violonchelo, apareció como quinteto para cuerda formado por dos violines, dos violas y un violonchelo (en esta forma está incluso mejor que en la original). Inversamente, cierto número de obras de Beethoven para otras combinaciones de conjunto fue arreglado como tríos para piano, incluyendo uno extraído de la *Segunda Sinfonía.* Hay que añadir a esto que Beethoven compuso un trío «póstumo» en *mi bemol mayor,* escrito probablemente alrededor de 1790 ó 1791, en el que usó el término «scherzo», aparentemente por primera vez. Añadamos además que, mientras estaba en Bonn, escribió un juego de variaciones para piano, violín y violonchelo sobre un tema original, publicado como *Op. 44,* número que hace que la obra parezca pertenecer a su periodo medio. Para complicar aún más el asunto, existe un manuscrito en el Museo Británico (Add. 31748) que contiene, además de tres dúos para piano, un trío para piano, incompleto, todo ello descrito como autógrafos de Mozart. Saint-Foix decidió que eran obras de juventud de Beethoven y las publicó como tales en 1926. Lamentablemente, los dúos resultaron ser, según se descubrió más adelante, arreglos de piezas de un ballet de Kozeluh, en tanto que la atribución del trío a Beethoven continúa siendo dudosa. Los primeros

hitos, dentro de esta confusión, son los tres *Tríos en mi bemol mayor, sol mayor y do menor, Op. 1,* que son también una señal en la vida de Beethoven. Prodigó sobre ellos la suma total de su dominio durante los primeros años de Viena e hizo con ellos su presentación como compositor cuando fueron interpretados en una velada en casa del príncipe Lichnowsky. Inmediatamente «merecieron la más extraordinaria atención». Su belleza, su maestría y su valentía debieron de constituir una revelación. A veces he pensado que la amplitud, la incrementada profundidad de los últimos tríos de Haydn puede que se produjera por contacto con el primer trío de Beethoven. La cálida admiración de Haydn por el *Trío en mi bemol* y el *Trío en sol mayor,* y su desconfianza por el temerario *Trío en do menor* demuestra, cuando menos, que los conoció a fondo.

Para nosotros los tres parecen sencillos pero, aun así, hermosos: el de *mi bemol mayor,* con sus temas y su claridad mozartianos, pero con un humor más vivaz; el de *sol mayor,* que es el que más debe a Haydn, especialmente en el movimiento lento y el finale; y finalmente el de *do menor,* inconfundiblemente beethoveniano en su vehemente belleza, sus osadas modulaciones, el minueto que es un pequeño poema y el implacable finale, iluminado por un segundo tema divinamente cantante.

A partir de aquel momento se produce una larga pausa, hasta 1808, cuando Beethoven produce el par de *Tríos en re mayor y en mi bemol mayor,* que forman el *Op. 70.* Estilísticamente, tienen mucho en común con la *Sonata en la mayor* para violonchelo, pero constituyen mejores ejemplos de las obras del periodo medio.

Para el *Trío en re mayor* Beethoven empleó el esquema de tres movimientos. Primero un brillante *allegro,* tremendamente decisivo, con temas tan nobles en su discurso que el corazón del oyente se ensancha con sólo escucharlos. Entonces viene un movimiento lento, en *re menor, largo assai ed espressivo,* pintura tonal sin paralelo en la música de Beethoven. Su lobreguez, misterio y terror han ganado para la obra la denominación de *Trío «Fantasma».* Muy lento, acuciado por un tema que avanza a lo largo de extensos y extraños fragmentos de trémolos, tan pronto *sotto voce,* tan pronto subiendo a repentinas explosiones de *fortissimo,* la idea poética de este movimiento podría ser lo que los cuadernos de apuntes de Beethoven parecen sugerir: la escena de las brujas de *Macbeth.*

El final que lo flanquea no guarda más conexión con el *largo,* aparentemente, que el *allegro* que lo precedió. Los dos movimientos brillantes, sin embargo, se equilibran mutuamente; el finale nos vuelve al mundo de la normalidad después de la experiencia sobrenatural del *largo,* con una música que se parece al final de la *Sonata en la* para violoncelo.

El *Trío n.º 6, en mi bemol mayor* es una obra absolutamente afortunada, una geórgica virgiliana, literalmente planeada con una introducción y cuatro movimientos. Los temas tienen un toque casi bucólico y la confección es buena, aunque menos llamativa que la del *Trío en re mayor.*

Dicen que siete es el número perfecto, y en este caso es así. El *Trío en si bemol mayor, n.º 7, Op. 97* es el mejor de la serie y una de las obras más importantes que existen. Beethoven se superó incluso a sí mismo. Compuesto en 1811, se le conoce a menudo con el nombre de *Trío «del Archiduque»* por una vaga identificación entre la grandeza de la obra y la de la persona a la que iba dedicada, el archiduque Rodolfo. Beethoven explicó en cierta ocasión que cuando el archiduque se había encariñado con alguna de sus obras, observaba un ligero pesar en su mecenas si tal música iba dedicada a cualquier otra persona. La aptitud del archiduque para detectar las obras maestras le honra.

El primer movimiento de este trío es de un gran virtuosismo, con unos temas tratados con magnífica amplitud, simplicidad y fortaleza de volumen y diseño, lo que le coloca, en relación con las formas musicales, en la misma situación que ocupan las esculturas del Partenón respecto a la estatuaria en general. Desde el momento en que el piano comienza este tema advertimos que nos hallamos ante la presencia de algo glorioso. Cuanto más se estudia este maravilloso movimiento, más detalles se van encontrando en él. Aquí sólo podemos dejar someras indicaciones de tales detalles, como el gran acierto de Beethoven en esta partitura (osados pasajes de *pizzicato* contra el *staccato* del piano) cuando atenúa el tono para realzar el valor de lo precedente y de lo que vendrá en el desarrollo; lo va afinando todo, dilatadamente, hasta alcanzar un punto de expectación antes de la recapitulación; finalmente, hay una coda soberbia.

El scherzo es un movimiento que, siguiendo la misma tónica, está planificado también con mano maestra: abunda en energía y en melodías encantadoras que, aunque más ligeras que las del primer movimiento, nunca pierden su inherente magnificencia.

El tercer movimiento, *andante cantabile, ma però con moto,* es uno de los mejores juegos de variaciones sobre un tema que existen, esencia de toda la belleza que puede existir en un movimiento lento de Beethoven. Requiere el estilo de interpretación que los alemanes llaman *das Getragene*: la fraselogía ha de ser lenta, de inhalación profunda, con progresivo avance. Pero por encima de todas las consideraciones técnicas exige grandeza de corazón y de alma en su interpretación. El maravilloso tema se escucha sólo una vez en su totalidad. En las variaciones que siguen es como si Beethoven resolviera el tema en sus elementos espirituales. La Cleopatra de Shakespeare no tenía la calma celestial de esta música, pero sus palabras se adaptan a estas variaciones: «Soy fuego y aire; mis otros elementos los entrego a una vida más vil.»

Para el finale, Beethoven arrancó la obra de aquellas lejanas regiones y la expuso a la brillante luz del día. La música está llena de gracia, es vívida, expresiva, incluso con una pizca de diablura en sus curiosos *staccati* y *sforzandi,* y en los peculiares intervalos, amplios y saltarines que —me imagino— acudieron a su mente cuando la alegría de vivir era fuerte en él.

El *Trío n.º 8* —«el *pequeño si bemol*» en un movimiento— fue compuesto en «Viena, el 2 de junio de 1812. Para mi pequeña amiga

Max. Brentano, dándole ánimos en su labor de tocar el piano». Es una música un tanto infantil, alegre, pero que no resulta insípida.

El *Trío n.º 9,* la obra de Bonn en *mi bemol mayor,* publicado póstumamente, ya ha sido mencionado; también lo han sido las variaciones tempranas. Estas dos obras no merecen mayores comentarios.

En 1816 Beethoven comenzó a esbozar un *Trío en fa mayor,* que no prosperó. En 1823, en medio de una de sus fases de «variaciones», compuso un *Adagio, diez variaciones sobre Ich bin der Schneider Kakadu, y Rondó, Op. 121,* para piano, violín y violoncelo. El trivial tema de Müller, rodeado de esta forma por el auténtico Beethoven, tiene el aspecto de un trozo de vidrio engarzado en platino. Es posible que Beethoven lo supiera.

Excluyendo el cuarteto que es un arreglo de la *Sonata para piano, Op. 14, n.º 1,* y de otros arreglos ya mencionados, las obras de Beethoven para cuerda solamente consisten en cinco tríos, un quinteto completo, un *Quinteto-Fuga en re* para dos violines, dos violas y un violonchelo que data de 1817, y 16 cuartetos para cuerda. Tal es la lista oficial, pero se podía mencionar, como pieza extra, un dúo escrito en plan de broma para viola y violonchelo, «con dos monóculos *obbligatto*»; existe también un número de piezas menores para dos, tres, cuatro y cinco instrumentos.

Todos los tríos para instrumentos de cuerda pertenecen a la década 1790-1800. Constituye una total equivocación considerarlos como cuartetos frustrados. Diseñados como tríos, como tríos se mantienen o como tríos se hunden. Pero se mantienen y se erigen en modelos de lo que ha de ser la escritura para instrumentos de cuerda en tres partes.

Gracias al afortunado incidente del viaje a Inglaterra del abate Dobbeler, con una copia del trío para cuerda del joven Beethoven escondida en el estuche de su violín, sabemos que el *Trío n.º 1 en mi bemol mayor* existía ya en fecha tan temprana como la de 1792. Es probable que Beethoven lo revisara antes de su publicación en 1797, pero la obra, desde su comienzo, acredita ya como principales características el fuerte intelecto, la forma armónica firmemente manejada, el sentimiento cálido y la encantadora fantasía. Los seis movimientos vienen agrupados como en los viejos *divertimenti,* pero el *andante* (que aparece el segundo) es enteramente beethoveniano, de un tipo que hallaremos de nuevo en los scherzos de su *Cuarteto en do menor, Op. 18,* y en el otro en *fa mayor «Rasumovsky», Op. 59.* Cuando una obra se adecua tan bien a su propósito como este trío para cuerda, duele un poco ver que luego aparece en un arreglo para piano y violonchelo.

El trío *Serenata para cuerda, Op. 8* (1797) tenía un destino similar, pero más perdonable, ya que se vio convertido en un *Notturno* para piano y viola. Tal como el *Op. 3,* éste sigue el esquema del *divertimento.* Los numerosos movimientos llegan y se van con aire vigoroso; la música, no obstante, es un poco —¿me atrevo a decirlo?— apagada en comparación con las estupendas obras que Beethoven escribió aquel mismo año a continuación de la citada.

Los tres *Tríos en sol mayor, re mayor y do menor* para violín, viola y violonchelo forman, juntos, el *Op. 9* (1796-98). Beethoven los emplazó

en un lugar preeminente entre sus obras tempranas. Abandonando la estructura de unos movimientos holgadamente hilvanados, en forma *divertimento,* Beethoven emplea, valientemente, el agrupamiento cíclico en forma sonata con extraordinario éxito. La música y su tratamiento son mucho más fuertes que en el *Op. 8.* El *Trío en sol mayor* es una obra fascinante; el en *re mayor* es el más débil de los tres; el en *do menor* está considerado como el mejor, pero todos son hermosos.

El *Quinteto de cuerda en do mayor* para dos violines, dos violas y violonchelo, compuesto en 1801, recibe a veces el nombre de *Quinteto «de la Tormenta»* por los pasajes de semicorcheas que (como destellos de relámpagos) nos hieren a través del trémolo casi orquestal del acompañamiento en el finale. La «tormenta» constituye, ciertamente, una culminación dramática para una obra muy hermosa, tanto por sus temas como por el arte exquisito con que la música y su medio son identificados. El primer tema del primer movimiento es demasiado largo para ser citado aquí en su integridad, pero hemos de mencionar su apertura, ya que es una clara muestra de un recurso de Beethoven destinado a realzar la belleza de una melodía: añadir una especie de espejo de la melodía por debajo de ésta.

Beethoven comenzó bastante tarde a escribir cuartetos: tenía casi treinta años. A esa misma edad, Haydn ya contaba con unos veinte cuartetos en su haber. Pero había en Beethoven algún instinto que le impedía perpetrar algún desaguisado en este medio íntimo, un sentimiento quizá parecido a aquel que le indujo a negarse a visitar de nuevo a Wegeler y Eleonore, salvo «como un hombre completo y maduro». Otra curiosa circunstancia es que, aun siendo pupilo de Haydn, Beethoven le debió poco al «padre del cuarteto de cuerda». Si debemos juzgar por sus propias palabras, su «viejo maestro» fue Aloys Förster. Los cuartetos de Förster son, al parecer, muy beethovenianos, y Beethoven, ciertamente, debió mucho a su amistad, ejemplo, consejos y al estímulo de aquella atmósfera de verdadero cuarteto de cuerda que se hallaba en casa de Förster, en la que Schuppanzigh, Weiss, Linke, Mayseder, Hummel y otros se encontraban dos veces por semana para hacer música de cámara. Y, no obstante, los cuartetos de Haydn y de Mozart sí dejaron una marca sobre Beethoven, como podemos observar fácilmente, y él mismo le contó a Drouet (el flautista), mucho más tarde, que sin Haydn y Albrechtsberger hubiese cometido muchas tonterías. Una de ellas, amontonar el «material» en sus obras tempranas.

El primer impulso hacia la escritura de cuarteto lo recibió, al parecer, del conde Apponyi en 1795. En aquel momento, no dio ningún resultado. En 1800, cuando aparecieron los cuartetos para cuerda que forman el *Op. 18,* la dedicatoria fue para el príncipe Lobkowitz.

Incluir seis cuartetos de primera categoría bajo un solo número de *Opus* debe de parecer un despilfarro en la actualidad. Pero no era así en el siglo XVIII, con la pródiga costumbre de reunir las obras de cámara en grupos de tres o seis. Beethoven presentó su *Op. 18* en dos grupos: los primeros tres fueron publicados por Mollo, en Viena, en el verano de 1801, y los tres últimos en octubre del mismo año. Los manuscritos

originales han desaparecido, pero por los cuadernos de bocetos de Beethoven y por algunos fragmentos de información histórica queda claro que el orden actual de los cuartetos no se corresponde con el orden original de la composición. Al igual que Haydn antes que él, Beethoven reordenó las seis obras para que las mejores ocuparan los lugares destacados, dejando las más flojas en otros disimulados como tercero y sexto, es decir, al final de cada juego publicado. Es aconsejable considerarlos en su orden de publicación que, al fin y al cabo, responde a la elección del propio Beethoven. Los cuartetos que constituyen este *Opus* aparecieron también arreglados como tríos con piano.

El *Cuarteto en fa mayor, n.º 1,* planificado en 1799, quedó originalmente en segundo lugar; Beethoven se debió dedicar a trabajar ansiosamente, ya que no menos de dieciséis páginas de sus cuadernos de apuntes están dedicadas a fijar el primer tema. Cuando revisó por entero el cuarteto, en 1800, dicho tema fue retocado de nuevo. Tal como queda en su versión definitiva abre de una manera bellamente incisiva, armónicamente afianzada, rítmicamente útil para todos los propósitos temáticos, de desarrollo o de acompañamiento.

Una mirada a este cuarteto, aunque sea rápida, demuestra cómo Beethoven concedió iguales prerrogativas a los cuatro movimientos: democracia de estilo, tal como Haydn y Mozart la habían reconocido, pero adoptándola sólo parcialmente. Beethoven desplegó también una osadía casi orquestal al escribir la partitura del trágico *adagio affettuoso ed appassionato* en *re menor* que —así se lo contó a Amenda— era una pintura tonal de la escena del sepulcro en *Romeo y Julieta.* El scherzo y trío, juzgándolos por sus valores superficiales, son menos impresionantes. No obstante, cuando uno piensa en las obras más tardías de Beethoven, incluyendo la *Novena Sinfonía,* los pasajes del trío con saltos por octavas son característicos por su vitalidad. El finale —un rondó— tiene curiosas afinidades con *Prometeo,* afinidades que pueden apreciarse claramente en sus dos pasajes de fugato y en cierto pasaje melódico en los compases 136-159.

El *Cuarteto en sol mayor, n.º 2* (pero compuesto el tercero) es una obra deliciosamente feliz. Se le conoce por *Cuarteto del «Cumplido»,* lo que proviene de una imaginaria semejanza entre las frases de apertura y una salutación ceremoniosa, con su réplica, entre unos elegantes del siglo XVIII, aunque esto no da ninguna idea de la lozanía de la música. Realmente, el floreo ornamental en el primer tema viene urdido muy diestramente para embellecer el seco arpegio de *sol mayor* que, con el toque de la mano de Beethoven, estalla como una flor, según palabras de sir Henry Hadow, a las que añade que «los estudiantes de Bach recordarán una floración exactamente similar en el tema de su fuga en *re mayor* (*n.º* 5 del «48»), presentado de la misma manera y utilizado con igual propósito».

Beethoven fortalece la importancia de los movimientos primero, tercero y cuarto de este cuarteto, formando cada uno de sus primeros temas con la interpretación en arpegio del acorde tónico. Para el movimiento lento, un *adagio cantabile* en *do* obtiene aquel realce mencionado

de una manera más sutil, al permitir que el *gruppetto* ornamental —que era un rasgo característico del primer movimiento— se expanda hacia los hermosos pasajes de *fioritura* que dan «gracia» a las partes del violín y del violonchelo. El viejo William Gardiner, de Leicester, tenía razón cuando advirtió en la música del joven Beethoven un intelecto que le abriría un mundo nuevo.

El *Cuarteto n.º 3 en re mayor,* primero en orden de composición, no está quizá, en cuanto a su confección, a la altura de los otros, pero no es menos adorable en cuanto a su idea. El primer tema del primer movimiento fluye suspendido en una séptima dominante, y el tratamiento armónico desarrolla un ángulo delicado e inesperado que mitiga la insipidez del ritmo suave. El movimiento lento, en forma de rondó, es una elección poco usual en Beethoven. Esto le hizo decidirse a lanzar su finale en forma sonata: allí los temas se precipitan en una *gigue* sublimada.

Thayer supuso que el estupendo *Cuarteto n.º 4 en do menor* fue el último del grupo compuesto por Beethoven. Podría ser así, a juzgar por la madura confección, pero no pueden escapar a la observación ciertos puntos de afinidad con los dos tríos para cuerda más tempranos, como tampoco las semejanzas con la *Sonata para violín en do menor* y la *Sinfonía en do menor,* ambas más tardías. La elección de *do* (*menor* o *mayor*) como clave para los cuatro movimientos puede ser un vestigio del viejo código para suites y partitas, pero la decisión por la que Beethoven sustituyó un scherzo por el movimiento lento e hizo que lo siguiera un minueto puede que se debiera a que, según su punto de vista, faltaba un espacio en el cual reposar de la tensión apasionada de los movimientos primero y último.

El *Cuarteto n.º 5 en la mayor* fue comenzado en cuarto lugar, pero incorpora material anterior que data, quizá, de 1794; de ahí que el tercer movimiento —un tema con variaciones— sea la música más antigua de todo el *Op. 18.* Es el más mozartiano de los cuartetos, especialmente en el último movimiento.

El *Cuarteto n.º 6 en si bemol mayor* es enigmático. Thayer supuso que Beethoven lo había escrito entre los últimos y, no obstante, la forma, con su racimo de cinco movimientos, se aproxima a la suite; el primer tema es una de aquellas afirmaciones estereotipadas del acorde en la tónica tal como podemos hallarlas, por centenares, en sinfonías y en la música de cámara de mediados del siglo XVIII. El cuarto movimiento, llamado *La malinconia* (La melancolía), es el más beethoveniano: una pintura tonal, con toques gráficos, que sirve como introducción al finale alegre. No obstante, no es comparable al asombroso retrato de un melancólico que nos brinda Beethoven en el *largo* de la *Sonata en re mayor para piano, Op. 10.* ¿Puede este *Cuarteto en si bemol* haber sido escrito tres años más tarde que la sonata?

Seis años separan el *Op. 18* del siguiente conjunto de cuartetos de Beethoven, las tres grandes obras en *fa mayor, mi menor y do mayor, Op. 59,* compuestas en 1805-06 y dedicadas al conde Rasumovsky. Puede que tenga razón Joseph de Marliave cuando dice que los primeros esbozos datan de 1804, si bien todas las circunstancias del material

musical y de su tratamiento apuntan al año 1806 como verdadero periodo de composición. Anteriormente, Beethoven, al igual que Haydn y sus contemporáneos, cuando ordenaba un juego de cuartetos no buscaba más que un buen contraste y un agradable sonido en su sucesión. Ahora su instinto había progresado: sentía la necesidad de la unidad dentro de la diversidad. De ahí que encadenara este grupo sirviéndose de canciones populares, aunque no está claro si el responsable de la idea fue Beethoven o el conde Rasumovsky. Este último, medio cosaco por descendencia, había sido por dos veces embajador en Austria y un protector notable de las artes. Relacionado, por matrimonio, con la familia Lichnowsky, él mismo tenía fama de buen músico y gozaba de una reputación que le distinguía como gran conocedor de los cuartetos de Haydn, que también interpretaba, por lo que era natural que encargara un grupo de cuartetos a Beethoven.

Que Beethoven estaba ya interesado en el empleo de canciones populares para la forma sonata, es un hecho: lo atestigua su *Sonata Appassionata, Op. 57,* bosquejada en 1804, y su Septeto de 1800; también, pero con menos pruebas, su *Sonata para piano, Op. 54,* de 1804. Con mentalidad abierta daría la bienvenida a las melodías rusas, viendo en ellas el hilo conductor para sus tres cuartetos. Czerny confirma expresamente que Beethoven «se comprometió a introducir una melodía rusa en cada cuarteto», y la afirmación de Czerny es de fiar, según Thayer. Los temas son fáciles de localizar en los *Cuartetos en fa mayor* y en *mi menor,* ya que Beethoven añadió la indicación *«Thème russe»*; sus armonizaciones eran tan clásicamente vienesas, que ni siquiera los más entendidos hubieran podido reconocerlas a través del disfraz.

El *Cuarteto en do mayor* es un asunto diferente. Allí Beethoven no extendió ningún pasaporte de nacionalidad, sino que naturalizó el tema como absolutamente suyo. Lenz denegó su origen ruso. Incluso hoy la tradición de esta ascendencia ha sido olvidada, excepto por unos cuantos que siguen excavando en los viejos recovecos de la historia. No obstante, yo creo firmemente que la tradición está en lo cierto y que el tema del movimiento lento *(andante con moto quasi allegretto)* es una canción popular rusa. ¿O debo decir *era* una canción popular, dado que Beethoven la manejó tan libremente? Y, no obstante, en el fondo de su versión existe todavía un carácter reconocible como eslavo, si uno está imbuido de las canciones populares rusas y de sus peculiaridades melódicas y rítmicas. J. W. N. Sullivan, en su libro sobre Beethoven, escrito sinceramente y con sensibilidad, parece no haberse dado cuenta de un posible elemento ruso en este movimiento. Y, no obstante, su reacción instintiva sobre la música es que:

«Este movimiento ocupa un lugar aislado entre las composiciones de Beethoven... Es extraño, lento, como ha observado más de un comentarista; produce sobre nosotros la impresión de algo anormal. Es como si alguna memoria racial se hubiese entremezclado con él, en referencia a alguna desesperación olvidada y extraña. Hay aquí una angustia remota

y congelada, un lamento respecto a algún destino implacable. Apenas es un sufrimiento humano; se acerca más a una memoria que el alma tuviese de una noche antigua y sin estrellas. No acertamos a imaginar lo que hace en este cuarteto.»

¿Qué otras palabras podrían describir mejor la Rusia inmemorial?

Al parecer, casi todo el mundo opinó, cuando aparecieron los *Cuartetos Rasumovsky*, que eran raros. Felice Radicati, buen violinista y compositor de cuartetos, ojeó la digitación de los de Beethoven, a petición de su autor. «Le dije con seguridad que no consideraba que aquellas obras fueran música. Beethoven replicó: "¡Oh! ¡No lo son para usted, sino para una época más avanzada!"» Esa época más avanzada sitúa tales cuartetos entre las obras más grandes de la música, allí donde se pueda ver la forma sonata en su manifestación más espléndida, casi deslumbrante; música cuyo regio progreso armónico y cuyas amplias y dominantes gesticulaciones aportan al oyente la exaltación de quien se sitúa delante de la gloria.

El *Cuarteto en fa mayor* (n.° 1 de este juego; n.° 7 de la serie completa) fue comenzado, según anota Beethoven, el 26 de mayo de 1806. El primer movimiento, un *allegro* noble, de líneas muy espaciosas, viene seguido por un *allegretto vivace e sempre scherzando* del tipo inimitable de Beethoven, en el que ritmos ingeniosos y notas *staccato*, peculiarmente expresivas, son puntos destacados en un movimiento de diseño poco usual. El movimiento lento en *fa menor* es punzantemente expresivo, uno de los mejores movimientos lentos de Beethoven. Al final de los bocetos para este *adagio*, Beethoven añadió esta nota: «Un sauce llorón o una acacia sobre la tumba de mi hermano.» Algunos biógrafos sugieren que el movimiento es un «epitafio» para la boda de Karl van Beethoven, ya que Ludwig no aprobaba a la novia. ¡Como si un hecho y su expresión en música tuvieran que ser sincrónicos! Beethoven podría haber evocado recuerdos de una época en la que —siendo él mismo un niño— su hermano Georg había muerto en Bonn. Para que la música pase de tal estado de ánimo al finale rápido, con su *«Thème Russe»*, Beethoven empleó una cadenza para el primer violín en la que se disuelve suavemente el movimiento lento.

El *Cuarteto en mi menor, n.° 2* (n.° 8) sigue con más constancia la vena patética y se ve ensombrecido, misteriosamente, en los movimientos primero y segundo. En cierta ocasión Beethoven le contó a Holz que había concebido el movimiento lento, *molto adagio*, mirando las estrellas, «contemplando la armonía de las esferas». Aquí, el solemne asombro del hombre a la hora de la muerte se ha fundido con su solemne asombro ante las estrellas. Lo ha podido llevar a cabo al igual que aquellos varios poetas para quienes habla Walt Whitman cuando escribe:

Esta es tu hora ¡oh, alma! tu libre vuelo al mundo de la nada
Tú, emergiendo totalmente, silencioso, contemplativo,
ponderador de los temas que más amas
la noche, el sueño, la muerte y las estrellas.

Tales palabras armonizan muy bien con muchos movimientos lentos de Beethoven, pero se adaptan especialmente a estos dos.

Otro punto interesante. Si existe una ley de asociaciones mentales, entonces este *adagio* estelar de Beethoven podría sugerir que los *Cuartetos Rasumovsky* y la carta a la Amada Inmortal pertenecen al mismo verano. En ella Beethoven dijo: «Cuando considero que estoy en el ocaso del invierno ¿qué soy y qué es aquel hombre a quien llamamos el más grande de los hombres?» Tal es el estado de ánimo de este movimiento, ligado también al movimiento lento de la *Cuarta Sinfonía*, a través de ciertos aspectos de ritmo y de sentimiento. Incluso la clave —*mi mayor*— merece ser observada. Tras haberse emancipado de las pocas convenciones heredadas de la forma suite (en la que todos los movimientos estaban en la misma clave), era poco usual en Beethoven mantener la misma nota de clave —en este caso *mi* (*menor* o *mayor*)— a lo largo de una obra extensa. Si así lo hizo, es que tenía, obviamente, algún propósito especial. En la sinfonía en *la mayor*, por ejemplo, mantiene el mismo punto de vista, pero, al disponer el *allegretto* en *la mayor*, parece como si dirigiera nuestros pensamientos hacia abajo, contemplando una tierra abierta como si fuera una tumba. En cambio, en este *Cuarteto Rasumovsky*, mientras todavía se mantiene entre las sombras del *mi menor* en el primer movimiento, dirige de pronto nuestra mirada hacia arriba mediante un cambio a *mi mayor*, para que contemplemos, en las alturas, la bóveda estrellada.

El *allegretto* que sigue, que sustituye a un scherzo, es tan anhelante que, cuando se ve arrastrado por una melodía rusa para formar el trío, el efecto casi es antinatural. De hecho se trata de la misma melodía que más tarde utilizó Musorgski para el primer acto de *Boris Godunov*. Un final fantástico, que tiene todo el aspecto de comenzar en *do mayor*, completa esta maravillosa obra en *mi menor*.

El *Cuarteto en do mayor n.° 3* (n.° 9) es notable por la introducción. Desde el silencio, Beethoven, deliberadamente, guía unas armonías tan movedizas que parecen «como el tejido sin fondo de una visión», llevándonos a un *allegro* gloriosamente fuerte y claro. El *andante*, con su extraña melodía y sus misteriosas notas en *pizzicato* en el violonchelo, ha sido comentado ya. El minueto está basado en el modelo de Haydn, amplificado. La gran fuga del finale, una combinación de fuga y de forma binaria, es como el timbre de gloria de este cuarteto. Los pasajes ascendentes (compases 144 a 176), en los que los instrumentos intervienen turnándose para desarrollarse en fogosas secuencias, son indescriptiblemente excitantes; de hecho, todo el movimiento lo es, al extremo de que uno se olvida del enorme poder intelectual que lo controla.

El *Cuarteto en mi bemol mayor n.° 10, Op. 74*, llamado a menudo «*del arpa*» por sus largos arpegios en *pizzicato* en su primer movimiento, fue compuesto en 1809. Es de una resplandeciente efectividad; el primer violín toca con una técnica rayana en el concierto y el segundo tiene una preeminencia estremecedora. El movimiento lento es un *adagio en la bemol mayor*; su estado de ánimo es análogo al que, en cierta ocasión, inspiró el movimiento lento de la *Sonata «Patética»*, si bien ahora es más

fuerte y menos sentimental. El scherzo está construido sobre uno de aquellos ritmos martilleantes que Beethoven asociaba a menudo con *do menor;* completa el cuarteto un grácil juego de variaciones. Se trata de una obra galante, de una gran obra, pero no de las realmente gigantes, ya que la música exhibe, en su panoplia, algo más de la gloria de este mundo que de la gloria del espíritu.

El *Cuarteto en fa menor n.º 11 —*el *cuarteto serioso—, Op. 95,* que Beethoven compuso en 1810 y dedicó a su viejo amigo Zmeskall, forma un contraste impresionante. En opinión de Mendelssohn, era la obra más característica de las escritas por Beethoven; Mendelssohn no iba mal encaminado, aunque algunos fragmentos se asemejan, de forma divertida, a aquello que Mendelssohn intentaba ser y no era. Para disfrutar totalmente del sabor de esta obra seria, apasionante, terca, de tosco humor, de ingenio severamente aguzado y de extraños destellos de ternura, debería ser estudiada conjuntamente con las cartas de Beethoven a Zmeskall: la similitud de tono es impresionante. Es un cuarteto muy varonil, notable también por pertenecer tanto al periodo medio como al último, y una obra que, en su carrera, ocupa un lugar parecido al de una modulación enarmónica en su música.

El primer movimiento comienza con una frase corta, expuesta por los instrumentos aparejados en la octava, tal como Beethoven lo había hecho en su *Cuarteto en fa mayor n.º 1.* La diferencia en maestría es asombrosa; el *fa mayor* era limpio y cincelado, pero este *fa menor* corta como un soplete de acetileno. Las frases en las octavas saltantes y la tensa compresión de estilo producen una impresión extraordinaria de la vitalidad de Beethoven.

El *allegretto* en *re mayor,* que sustituye al movimiento lento, posee una pensativa dulzura. Un pasaje descendente para el violonchelo, recurrente a intervalos (como las fibras esparcidas de un *ostinato*), un *fugato* suave que los instrumentos cantan dulcemente entre sí, son puntos destacados que hay que tener en cuenta. En el scherzo, temeridad y resignación alternan de forma difícil de ligar en la interpretación. El *larghetto espressivo,* prefacio para el finale, envuelve tanta tragedia en sus siete compases como Shakespeare en los catorce versos de un soneto. El finale *—allegretto agitato—* es el movimiento mendelssohniano, pero lleva una coda repentina, breve, beethoveniana, de cuarenta y tres compases, que D'Indy, a quien le chocó mucho, calificó de ligero final operístico a la manera de Rossini; añadió que, según su parecer, «ninguna interpretación podría paliar este error de un genio». Creo, sin embargo, que Beethoven podría haber ofrecido alguna explicación convincente para esta coda si le hubiesen dejado obrar a su antojo cuando propuso escribir los significados que había discurrido para cada una de sus obras. Sus amigos —encabezados, creo yo, por Schindler— le disuadieron. Desde luego, Beethoven ocupa así un lugar más preeminente en la historia que si hubiera difundido sus secretos, ya que son muchos los músicos que prefieren la así llamada «música absoluta»; pero, de todas formas, hay momentos en que uno exclamaría: «¡Qué fastidio con Schindler!»

Antes comparé el *Cuarteto en fa menor* a una modulación enarmónica: uno de aquellos puntos unitarios respecto a los cuales dos mundos diferentes coinciden momentáneamente y sincronizan sus diferentes términos de existencia. Cuando Beethoven completó su cuarteto siguiente, el *n.º 12, en mi bemol mayor, Op. 127* (1825), se había trasladado lejos del mundo al que pertenecía el *Cuarteto «del arpa»*. Le había sobrevenido el segundo gran pesar de su vida, que cambió sus relaciones con sus semejantes. Mientras trabajaba en la *Missa Solemnis* estuvo estudiando la música de Palestrina y el contrapunto modal puro, lo que le indujo a un nuevo cambio. Se le reveló la belleza de las armonías modelo y los maravillosos efectos que se pueden obtener con la yuxtaposición de acordes comunes. La textura de la polifonía del siglo XVI (con aquellas melodías que son mucho más cortas que los «temas» de la música vienesa sinfónica y que, sin embargo, no tienen fin) modificó su estilo muy perceptiblemente; también lo hicieron aquellas permutas (que son el equivalente del desarrollo en el contrapunto de la Edad de Oro), influyendo sobre su estilo de desarrollo. Todo ello, además, confluía con los cambios que habían tenido en sus propias convicciones y en su práctica como resultado del experimento.

Por último, existía el cambio en su percepción espiritual. Años de ponderación y experiencia le condujeron a aquellos cinco últimos en que habían tenido lugar sus pensamientos, posados constantemente sobre las verdades expresadas en la misa, le habían llevado a una percepción desde la que gozaba en parte de la visión y conocimiento de la verdad poseída por los grandes iniciados. La vida, en su realidad metafísica, había llegado a ser clara para él.

Los últimos cinco cuartetos para cuerda de Beethoven surgen de este mundo metafísico. No se los puede escuchar con ligereza. Acercarse a ellos cronológicamente, a través de su *Novena Sinfonía,* es hacerlo con los ojos vendados. Es mejor intentarlo a través de las dos misas.

Han llegado a ser el testamento de la música moderna. De ellos derivan los métodos que Wagner difundió con tal propósito glorioso a través de su *Tetralogía,* de su *Tristán* y de su *Parsifal;* en ellos se pueden encontrar los principios de la metamorfosis temática de César Franck y el desarrollo cíclico; en la técnica desnuda, austera, del último cuarteto de Beethoven, en *fa mayor,* se presagian ya Bartók, Stravinski y todas las escuelas basadas en una economía expresiva; en la *Grosse Fuge* hallamos la triunfante aserción del contrapunto lineal. La profecía del príncipe Galitsin, formulada en 1824, se ha cumplido: «Vuestro genio se encuentra avanzado en siglos —le escribió a Beethoven—, y en el momento actual apenas hallaríamos un oyente que estuviese lo suficientemente preparado como para disfrutar de la plena belleza de esta música; pero la posteridad os rendirá homenaje y bendecirá vuestra memoria más de lo que hoy son capaces de hacer vuestros contemporáneos.» Los últimos cuartetos de Beethoven no son la justificación de la música moderna, sino que la música moderna ha llegado a un punto en el que justifica los cuartetos y demuestra que el genio de Beethoven fue trascendental.

Fuera o no cierto el que el príncipe Galitsin se los hubiese encargado, la forma de cuarteto de cuerda era el medio hacia el que Beethoven se sentía atraído por instinto, el único suficientemente puro y flexible que le permitía expresar las ideas que se le agolpaban.

El príncipe Galitsin, un aficionado ruso, rico, mecenas de la música, había visitado Viena en 1822. Volvió a San Petersburgo lleno de entusiasmo hacia la ópera *Der Freischütz,* de Weber, que entonces constituía una novedad, e igualmente ansioso de obtener, para que él pudiera usarla, una partitura. Zeuner, que tocaba la viola en el cuarteto Galitsin, sugirió que daría mejor resultado emplear el dinero encargando a Beethoven que compusiera unos nuevos cuartetos. Para gloria posterior de ambos, Galitsin aceptó el consejo y encargó los cuartetos en noviembre de 1822. Más tarde, cuando se recibieron éstos, la gente se sintió algo consternada ante ellos, y el dinero de Galitsin fue sólo parcialmente pagado en el momento de la muerte de Beethoven.

El *Cuarteto en mi bemol mayor, Op. 127* quizá estuviese tomando forma ya en los pensamientos de Beethoven en 1822; en 1824 escribió que ya lo tenía acabado; de hecho, no lo completó hasta finales de este año o, incluso, en los primeros meses de 1825.

Se trata de una obra gloriosa, en la que el heroísmo que resuena bizarramente en el estado de ánimo de Beethoven, en la clave de *mi bemol,* se ve difundido con una indescriptible felicidad. A pesar de que la estructura se ha expandido inmensamente, aún se aprecia la reconocible relación con los grandes cuartetos del periodo medio. Aunque no es fácil de entender, se trata de una obra simple y de líneas principales claras en comparación con sus sucesoras. El primer movimiento, un *allegro* con un tema singularmente grácil y hermoso, viene introducido por un breve preludio en *mi bemol —maestoso—,* usado nuevamente dos veces, en *sol* y en *do,* durante el curso del movimiento, siempre con el mismo efecto que aquellos pilares y arcos normandos cuya fortaleza soporta pesos inmensos y teniendo entre sus propósitos el de determinar la «estructura tonal» del movimiento.

En la tranquilidad rítmica del material temático del primer *allegro,* así como en la apertura del *adagio* que sigue, se aprecia el influjo de Palestrina. En estos años tardíos le encantaba a Beethoven dejar que su música fuera gradualmente perceptible por los sentidos mortales, mientras emergía de la región metafísica del sonido, región de la cual la sordera le había hecho habitante permanente. El palestriniano punto corto de imitación en la entrada de las voces encajaba perfectamente con las predilecciones de Beethoven. El tema del cuarteto y sus variaciones contienen una gran riqueza de inspiración, expresada con consumada maestría. A los estudiantes que deseen penetrarlas les será de gran ayuda recordar que Beethoven a veces trataba el tema como una entidad concreta y a veces como el alma de esa entidad. También es útil recordar el *Benedictus,* el *Agnus Dei* y el *Dona nobis* de la *Missa Solemnis* en conjunción con este movimiento.

El scherzo, aunque muy dilatado e incluso complejo, está más cerca del procedimiento normal. El finale, que es un compuesto de forma

sonata y rondó, tiene una melodía gloriosa y un impulso que lo atraviesa con balanceo.

Con las obras que siguieron inmediatamente al *Op. 127*, Beethoven saltó más allá de cualquier semejanza con la forma cuarteto tal como era entendida entonces. Durante más de un siglo sus tres más grandes cuartetos, en *la menor, Op. 132*, en *si bemol mayor, Op. 130*, y en *do sostenido menor, Op. 131*, se mantuvieron más o menos como enigmas no solucionados. El accidente por el cual el en *la menor*, que fue el compuesto en primer lugar, apareció con el número de *Opus* más alto, en tanto que el en *do sostenido menor*, el último en ser compuesto, figura como intermedio, tiene la culpa, en parte, a la hora de oscurecer la verdadera secuencia de las ideas de Beethoven. Además, la dedicatoria del *la mayor* y el *si bemol mayor* al príncipe Galitsin hizo que los cuartetos aparecieran como compañeros del *mi bemol mayor, Op. 127*, en un juego de tres. No lo son. En realidad, los *Op. 130, 131 y 132* forman un tríptico, cuya verdadera secuencia es:

a) Cuarteto en la menor, cinco movimientos;
b) Cuarteto en si bemol mayor, seis movimientos;
c) Cuarteto en do sostenido menor, siete movimientos.

Sus contenidos son tan extraordinarios, tan interrelacionados y metafísicos, que cabe pensar incluso que Beethoven los consideró como el abecé del mundo venidero.

Para una mayor claridad mental, lo comentaré siguiendo su orden verdadero.

El *Cuarteto en la menor n.º 15, Op. 132* fue compuesto en su mayor parte durante el periodo marzo-agosto de 1825, si bien hay bocetos que datan de 1824; el trabajo se interrumpió en primavera, debido a la grave enfermedad sufrida por Beethoven; esta circunstancia dejó huella en su música, como pronto veremos.

Simultáneamente al *Cuarteto en la menor*, Beethoven estaba dándole vueltas al gran *Cuarteto en si bemol mayor*, que fue acabado alrededor de un mes más tarde. Esta relación era más profunda que el simple hábito de Beethoven de trabajar sobre varias cosas al mismo tiempo; las dos obras están unidas temáticamente y esta conexión es tan afín que Beethoven pudo transferir un movimiemto del uno al otro —el *alla danza tedesca*— con perfecta propiedad. Cuando se hallaba aún por la mitad del *Cuarteto en si bemol*, comenzó a trabajar en el *Cuarteto en do sostenido menor*, que le ocupó hasta el verano de 1826.

Hacía mucho tiempo que había unido sus tres cuartetos Rasumovsky sirviéndose de la canción popular rusa. Ahora unió su gran tríada de cuartetos mediante un solo tema fugal que, ya en versión original, ya en sus metamorfosis, se manifiesta en las tres obras.

A lo largo de la obra recurre a muchos disfraces y diseños; su sexta ascendente persiste a través del material temático del *Cuarteto en si bemol mayor*, y el tema, expandido, aparece como uno de los dos que se integran en la doble fuga que, originalmente, formó el finale del *si bemol mayor*.

Esta *Gran Fuga* fue descartada por ser demasiado larga dada su posición, y en esto Beethoven siguió el consejo de sus amigos. No obstante, él tenía razón en pensar que era la salida lógica del cuarteto. El tema, finalmente, cambiado ahora desde una sexta ascendente a una tercera descendente, forma el de la fuga del primer movimiento e (invertido) el principal del último movimiento del *Cuarteto en do sostenido menor.*

Conocidos los hechos que anteceden, los cuartetos llegan a ser, de inmediato, menos desconcertantes, de forma que su estudio individualizado resulta más fácil.

El *Cuarteto en la menor* abre con la corta introducción ya citada. Esta conduce a un *allegro* de belleza extraordinaria, apasionadamente triste, moldeado —como nos hace observar D'Indy— en la destacable forma de tres exposiciones, interrumpidas por desarrollos del tema introductor. El segundo movimiento, que sustituye al scherzo, es grácil y no muy rápido, con tanta pertinencia temática respecto a la textura del primer movimiento que, más que un contraste, parece otra faceta de la misma personalidad. El *alternativo* soñoliento, flotante, que ocupa el lugar del trío convencional, deriva de una danza alemana que empleó Beethoven, hacia la década de los noventa, para un baile en los salones de la Asamblea. Hacia el final, el tema de la fuga hace planear su sombra por encima de la vida y del violonchelo.

El movimiento siguiente es el famoso *«Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart» (Canción sacra de acción de gracias elevada a Dios por aquel quien curó de su enfermedad, escrita en el modo lidio).* Probablemente fue añadido al esquema inicial para el cuarteto y es la expresión directa de la gratitud que Beethoven experimentó al haberse recuperado de una enfermedad que le tuvo a las puertas de la muerte. (Recordemos su canon, dado al médico.) Aparte de la elevada y austera belleza de la acción de gracias ofrecida a Dios, el empleo del modo lidio resulta memorable en una época en la que los modos constituían un libro cerrado y obsoleto. Al abrirlo de nuevo, Beethoven mostraba un espíritu profético. Su melodía modal consta de cinco partes distintivas, prefaciadas y separadas por interludios de dos compases en los que los instrumentos entran *sotto voce* mediante puntos cortos de imitación, que recuerdan un coral-preludio de Bach, sólo que aquí el material temático deriva del tema de la fuga lema en su totalidad. Beethoven alterna las secciones lidias con secciones más humanas y personales en *re mayor,* y el movimiento está desarrollado con tal riqueza de significado que llenan de temor reverencial.

Un corto movimiento en *la mayor, alla marcia,* conduce a un puente que contiene un claro presagio de pasajes que aparecerán en el cuarteto en *si bemol mayor,* pero que también sirve, más o menos, el mismo propósito del famoso puente en la *Novena Sinfonía.* Conduce, de hecho, al finale que Beethoven había tenido intención, originalmente, de que figurara en dicha *Novena Sinfonía.* Aquí ha habido una transposición a *la menor,* un movimiento apasionadamente hermoso, con un tema pertinaz.

A continuación, sobre el *la menor,* fue completado el gran *Cuarteto en si bemol mayor n.º 13, Op. 130* en 1825. Holz le dijo a Beethoven, en cierta ocasión, que era el más grande de sus cuartetos. Beethoven replicó: «Cada uno de ellos lo es a su manera. El arte nos exige que nos quedemos parados. Encontrarás una nueva manera de tratar la voz (se refería a la escritura de las partes), y, gracias a Dios, hay menos falta de fantasía que nunca.»

Admirable resumen de una composición casi aterradora por su vitalidad y su grandiosidad.

El *la menor* había sido diseñado en cinco movimientos, que más bien parecían desplegarse hacia el exterior, como un abanico, desde un centro invisible; que seguir la forma sonata cíclica. Este método es más evidente en los seis movomientos del *si bemol mayor.* Bekker dice: «No están en secuencia directa, ni representan una línea de desarrollo continua; cada uno, desde un punto de vista diferente, se relaciona directamente con el cierre», esto es, con la *Grosse Fuge.*

El primer movimiento, más o menos en forma sonata, va precedido de una introducción que muestra una versión, una encarnación, o llámese como se quiera, del tema de la fuga, cuyos velados rasgos son aún reconocibles en el maravilloso segundo tema que, como muy bien dice el doctor Walker, «pasa como una visión».

Todo el movimiento comporta un análisis más apretado; sus secretos, lentos a la hora de entregarse, son de una gran belleza una vez encontrados. El oscuro y aquietado *presto* que viene a continuación, es un pequeño, milagroso movimiento.

En tercer lugar figura un largo, maravillosamente confeccionado *andante* en *re bemol,* cuya textura ofrece un tejido de melodías de tan suave andadura como en Palestrina, tan infinitamente variado como en Bach.

El cuarto movimiento es el llamado *alla danza tedesca,* destinado en su origen al *Cuarteto en la menor,* pero transportado aquí a la clave de *sol mayor.*

El quinto es la gran cavatina, de la que el propio Beethoven dijo: «Nunca mi propia música me había impresionado tanto; incluso el recuerdo de las emociones que en mí ha despertado basta para hacerme saltar las lágrimas.» Fue una de sus inspiraciones máximas; a cada hombre le habla según su propio entendimiento.

Por último, en el esquema original viene la *Grosse Fuge, tantôt libre tantôt recherché* (Gran fuga, tan pronto libre, tan pronto rebuscada). Este gigantesco movimiento, lleno de ideas, fue considerado durante mucho tiempo como algo ininterpretable, grotesco, tosco y cacófono. El archiduque Rodolfo, sin embargo, debió de ver en ella alguna virtud, ya que cuando fue publicada por separado iba dedicada a él. El plan intelectual de Beethoven casi provoca vértigo debido a su inmensidad. Comienza con una obertura en la que aparece el tema de la fuga lema, cuyos sucesivos disfraces son como una premonición de la naturaleza de las tres secciones en que más tarde será desarrollada. Al comienzo de la fuga aparece un nuevo tema, un diablo saltarín, zanquilargo, que se

apodera del liderazgo, mientras el lema se retira para convertirse en el contratema.

Dicho brevemente, lo que sigue es que la primera sección es una fuga completa cuyo tema rítmico es el sujeto; la segunda parte es una fuga corta en la que el tema lema melódico, que había servido de contratema, pasa a ser el sujeto; en la tercera sección ambos sujetos «se enfrentan» y, después de un conflicto prolongado, el tema lema es el ganador, el tema saltarín pasa a ser el contratema y los dos acaban en una apoteosis gloriosa, donde la oposisión se convierte en armoniosa cooperación. De esta forma el movimiento encarnaba algunas de las ideas más constantes en Beethoven. Los «dos principios en oposición» de su temprano periodo poético, el enlace de la forma variación con la fuga (como ocurre en la *«Heroica»*) y su creencia de que en la forma tradicional de la fuga hay que introducir algún elemento poético: todo se halla aquí.

Es obvio que, entretejida en la *Grosse Fuge,* existe una idea poética. Gracias a Schindler sólo podemos intuirla. Pero a veces me he preguntado si la invocación al «benefactor Pan», que ocupó los pensamientos de Beethoven en 1815 (como lo demuestran sus cuadernos de bocetos) en conexión con la obra proyectada sobre Baco, no trajo a su mente el mito del dios Pan, mito que reaparecería más tarde en este movimiento y que podría simbolizar muy bien la lucha entre cuerpo y espíritu, con el triunfo final de este último. Separada del contacto con los otros movimientos del *Cuarteto en si bemol mayor,* la *Grosse Fuge* pierde aquellos antecedentes que hacían lógicas sus conclusiones. Pero el realmente perjudicado es el cuarteto. El finale alegre, agitado, que reemplazó a la fuga, fue escrito por Beethoven en el otoño de 1826. Era la última composición que pudo acabar. Dentro de sus propios límites, se trata de una música encantadora, pero desmiente las intenciones originales del autor y desvía nuestro entendimiento.

El *Cuarteto en do sostenido menor n.º 14, Op. 131,* considerado por Beethoven como su mejor cuarteto, fue dedicado al coronel barón Von Stutterheim en agradecimiento por haber aceptado en el regimiento bajo su mando a Karl, el díscolo sobrino de Beethoven. Un sentimiento compasivo oprime nuestro corazón. Y ¿qué pensó el coronel de esta música serena, de otro mundo? Aquí hallamos, verdaderamente, el estilo de Palestrina, pero no para voces humanas, sino milagrosamente traducido al lenguaje de los instrumentos. Si los cuartetos precedentes son de difícil asimilación, el *do sostenido* es doblemente difícil. Vincent d'Indy habla de él considerándolo absolutamente nuevo por su concepción de la forma. El doctor Walker dice que sus páginas parecen movedizas, como si se desvanecieran en el momento en que uno se acerca a mirarlas, y considera que no hay otra obra musical que tenga un carácter más evasivo. Pero creo que la interpretación de Wagner sobre la naturaleza de la música de Palestrina, «donde el ritmo sólo es perceptible a través de cambios en la sucesión armónica de los acordes», nos brinda un poco de ayuda auténtica.

A diferencia de la forma abanicada que hemos indicado al hablar de los *Cuartetos en la menor* y en *si bemol mayor*, Beethoven escribió éste

en siete movimientos con la intención de que fuesen tocados sin interrupción, formando así un círculo perfecto.

El esquema de las claves en estos movimientos es muy sutil; también lo es el diseño de los sucesivos movimientos. Dichas claves pueden verse resumidas adoptando la nomenclatura de Vincent d'Indy, pero no su secuencia de claves, puesto que D'Indy no concibe el recitativo en *si menor* como un movimiento separado, por lo que ignora la nota según el plan suministrado por la sexta ascendente del tema lema. Así que aquí hemos visto el *siete* (el número perfecto en la ciencia de los números) formando un círculo (que es símbolo de la eternidad) más el tema de la fuga lema (que, probablemente, simboliza la vida), todo ello combinado por Beethoven. Más aún, el lema, con su característico intervalo de sexta, se sitúa ahora por debajo del umbral de la conciencia, fusionado en el nuevo orden, pero en su forma invertida. Así, la tercera (que podría simbolizar a Dios, ya que tres es el número de la Trinidad) y su inversión, la sexta —el hombre— pasan a ser vistas como la realidad y su reflejo.

El primer movimiento es una fuga lenta sobre el tema ya citado, una transformación del tema de los *Cuartetos en la menor y si bemol.* Esta fuga noble, gravemente hermosa, viene sucedida por un movimiento que es como una línea permanentemente sostenida en su ascenso. El último, en forma sonata, consigue la elevación que Beethoven deseaba para el finale de la *Novena Sinfonía.* Conozco pocas cosas en música que, a mi parecer, trasciendan tanto la existencia temporal como el pasaje que comienza en el compás 56 y, más adelante, su contraparte.

Al llegar al final de estos tres Cuartetos nos hallamos, como al comienzo, preguntándonos lo que Beethoven pretendió significar con ellos. ¿Hasta qué punto él fue como un cauce inconsciente para estas grandes obras (y las ideas nunca acudieron a él tan libremente como cuando los estaba componiendo) o hasta qué punto fue su árbitro? No es cuestión para dilucidarla aquí. Sea cual fuere la relación, él era un trabajador voluntarioso, no un médium en trance. En cuanto al significado, cada oyente deberá escoger o elaborar su propia opinión respecto a la música. Para mí, después de mucho pensarlo, creo que estos tres cuartetos para cuerda reemplazaron la intención de Beethoven de escribir tres misas; incluso me parece posible que la *Misa en do sostenido* —proyectada y, aparentemente, abandonada— llegé a ser el *Cuarteto en do sostenido menor.*

La religión fundamental de Beethoven era muy parecida a la de los grandes iniciados y los filósofos griegos. En las palabras sobre la naturaleza de Dios que él escribió, palabras que mantuvo constantemente en su escritorio, en el pasaje esotérico por él copiado sobre la no materialidad de Dios y sobre su omnisciencia, según el cual «no hay ninguna existencia triple», se puede encontrar, creo yo, la clave para los tres cuartetos hasta donde resulte posible para nosotros. Las analogías y las explicaciones no deben verse obligadas a ser demasiado precisas. A la música le va la definición que Herrick hace de Dios: se le conoce mejor por no ser definido. Pero no andaríamos descaminados si viésemos en el tema de

la fuga lema un símbolo de la vida, eterna e invariable, detrás de los fenómenos movedizos del mundo temporal y manifestándose a través de ellos, ahora aquí, ahora allí. De hecho, en la *Missa Solemnis* la fuga ya representaba para Beethoven algo así como el símbolo de la vida eterna. Los tres cuartetos bien podrían simbolizar el cuerpo, el alma y el espíritu. En cierto ocasión, Beethoven denominó el *si bemol mayor* el «*Leibquartett*». También podría ser que los cuartetos representaran la vida en su triple aspecto de pasado, presente y futuro. El *Cuarteto en la menor* sería lo retrospectivo; el en *si bemol mayor,* el presente; el en *do sostenido menor,* la vida del mundo venidero. Resultaría característico de Beethoven el haber utilizado aquí el *do sostenido,* equivalente enarmónico de *re bemol, visto desde el otro lado.* Sea cual fuere su significado, una cosa es segura: con Beethoven siempre podremos afirmar que se trata de la idea más grande, no de la más pequeña.

Siguiendo el orden establecido, el último en llegar es el *Cuarteto en fa mayor, Op. 135.* Representa, para Beethoven, lo que fue el *Requiem* para Mozart o las *Cuatro canciones serias* para Brahms. Comenzado alrededor de julio y completado en Gneixendorf en octubre de 1826, su composición cubre el periodo terrible del intento de suicidio de Karl y los primeros pasos de Beethoven por un camino sin regreso: el de la muerte. Se trata de una obra corta que, en su diseño original, era más corta todavía, ya que, según se cree, Beethoven introdujo en ella un cuarto movimiento como pensamiento tardío. El esquema, tal como lo conocemos, es el siguiente: 1) un *allegretto* en *fa mayor;* 2) un *vivace,* también en *fa mayor;* 3) un *lento assai cantante e tranquillo* en *re bemol mayor,* y 4) un finale en el que se alternan el *fa mayor* y el *menor.* La mayoría de los biógrafos opinan que el movimiento interpolado fue el tercero, en *re bemol.* Yo no opino lo mismo, ya que sin el *lento* el cuarteto hubiese estado enteramente en *fa mayor* (excluyendo las modulaciones internas de los movimientos); no nos parece muy probable que Beethoven adoptase el esquema de claves de una sola tónica, en lugar de otro que le diese *fa - re bemol - fa,* como tres puntos básicos y contrastados. Además, por analogía de esta obra en tres movimientos con su *Trío en re mayor, Op. 70,* es más probable que Beethoven pusiese un movimiento lento entre dos rápidos, que no tres rápidos en sucesión. Diré más, la «idea poética» del cuarteto es completa sin el *vivace.* Finalmente, en la interpretación, es el *vivace* el que uno nota que se aparta del progreso directo de la idea de Beethoven. Esta idea es inevitable dede que se abre el cuarteto, si bien no se expresa en palabras hasta el sobrescrito del finale: «*Der schwer gefasste Entschluss*» (La resolución difícil de tomar):

«¿Debe ser? ¡Debe ser! ¡Debe ser!» La frase se había formulado, en broma, hacía meses, y se refería a un pago en dinero; la muletilla continuó como un chiste entre sus amigos. Beethoven fanfarroneaba cara al mundo con su broma, pero era ya un hombre enfermo y aquellas palabras llegaron a tener un sonido ominoso. Eran su propia pregunta y también su respuesta a la muerte. Debatió, en música, el problema con el que no quería enfrentarse abiertamente. Con las primerísimas notas del primer movimiento —una frase fatalista construida con la cuarta descen-

dente de *«Es muss sein»*, expresada en el acorde de *si bemol menor* (su clave funesta)— la sombra de la muerte permanece en el umbral.

A través de este movimiento y del *vivace* la música se perfila con líneas desnudas, descarnadas, que dan más la impresión de un dibujo al carboncillo que de una pintura en color. Hay un pasaje (comienza en el compás 78, después del doble compás en el *vivace*, y sigue durante unos cuarenta y seis compases) que, de hecho, es casi intocable para el primer violín, pero que impresiona intensamente.

«El árbol del hombre nunca fue apacible», dice Housman en uno de sus poemas, palabras que se adaptan a este extraño scherzo. A continuación viene el movimiento lento —situable entre los más hermosos que jamás fueron compuestos—, en el que los instrumentos van entrando, uno por uno, como si del vacío emergiera una presencia que, tras vacilar, permaneciera allí. La clave, *re bemol mayor,* nos aclara su identidad, y las palabras de Beethoven, escritas junto a un bosquejo de este movimiento, la confirman: *«Süsser Ruhegesang oder Friedensgesang»* («Dulce canción de descanso o de paz»). Aquí está el descanso supremo, tal como Brunilda lo invoca en su adiós al héroe muerto en *El ocaso de los dioses: «Ruhe, ruhe, du Gott» («¡Reposa, reposa, oh dios!»).*

En el finale la interrogación se hace de nuevo acuciante, mientras que el corazón se encoge ante la idea de la muerte. En dos pasajes intensamente dramáticos la frase *«Muss es sein?»* se acerca amenazadoramente y la respuesta viene dada como si fuera el santo y seña: *«Es muss sein! Es muss sein!»* Sin embargo, ya hacia el final, Beethoven aparta deliberadamente aquello que le amenaza y diluye la concentración entre las sombras. Avanza hacia lo invisible con alegría.

Cerrando las páginas de este *Cuarteto en fa mayor* y pasando a contemplar retrospectivamente la carrera completa de Beethoven, aquellas palabras adquieren un nuevo significado. *«Muss es sein?»* Parece como si el destino meditara melancólicamente sobre el compositor y sobre sus composiciones. Beethoven, el hombre, tuvo que ser; su música, tuvo que hacerse. Todo está como tiene que estar. *«Es muss sein»,* decimos quedamente, y esa contestación es válida, ya que no se la damos a la Muerte, sino a la Vida.

Notas

1. *El clave bien temperado,* de Johann Sebastian Bach, consta de dos volúmenes, en cada uno de los cuales se agrupan veinticuatro corales y fugas. De ahí que se los denomine «Cuarenta y ocho». (N. T.)
2. Sabido es que sus contemporáneos dieron a Haydn el apelativo cariñoso de «papá». (N. T.)
3. En la mitología griega, Némesis personificaba la justicia y era la que castigaba los excesos que alteraban el orden universal. (N. T.)
4. Schindler supuso que la carta databa de 1801 e iba dirigida a Giulietta Guicciardi; Thayer sostenía que estaba escrita en 1806 o en 1807, y que la destinataria era Therese von Brunswick. Romain Rolland consideró que la fecha exacta era 1812 y optaba por la misma destinataria que Thayer.
5. Según la notación musical germánica, las notas que forman el nombre de Bach tienen la siguiente equivalencia: B=*si bemol*; A=*la*; C=*do*; H=*si* natural. (N. T.)
6. A lo largo de esta obra se utiliza el término «forma cíclica» para designar las entidades de sinfonía, sonata, concierto, cuarteto, etc., formadas por su característico y organizado grupo de movimientos.
7. Término inglés que significa literalmente «racimo». En música designa los grupos de notas próximas que suenan a un tiempo sin función armónica específica. En la escritura musical, esta figura se representa con las notas arracimadas, de ahí su nombre. (N. T.)
8. En su oratorio *Les béatitudes (Las bienaventuranzas),* para solistas, coro y orquesta, el personaje de Satanás canta al estilo de la «grand' opéra». (N. T.)

Cronología

1770 16 de diciembre: nace en Bonn Ludwig van Beethoven, hijo del músico Johann van Beethoven.

1773 24 de diciembre: muere su abuelo, Louis van Beethoven.

1775 Ludwig comienza a recibir lecciones de música de su padre.

1778 26 de marzo: Beethoven hace su primera aparición en un concierto. Van den Eeden, organista de la corte, le da clases de música.

1779 El tenor Pfeiffer se ocupa de su educación musical.

1780 La familia Beethoven entabla amistad con Cressener.

1781 Beethoven es ahora alumno de C. G. Neefe. Deja la escuela para dedicarse plenamente a la música. Comienza a aprender órgano con el padre Willibald Koch, y más tarde con Zenser, organista de un monasterio de franciscanos. Beethoven consigue un puesto de organista en la iglesia de los franciscanos, como ayudante de Koch. Rovantini le da lecciones de violín y de viola hasta su muerte, acaecida en el mes de septiembre.

1782 Beethoven se convierte en el suplente de Neefe como organista de la capilla del elector. Publica su primera composición: unas *Variaciones sobre una marcha de Dressler.*

1783 26 de abril: ingresa en la orquesta de la corte para tocar el clave. Compone dos rondós para piano.

1784 El elector Max Franz contrata a Beethoven como segundo organista de la corte, en esta ocasión con derecho a percibir un salario. Compone un concierto para piano.

1785 Estudia violín con Franz Anton Ries. Compone tres cuartetos para piano.

1787 Se entrevista con Mozart en Viena.
17 de julio: muere la madre de Beethoven. Ries se ocupa de la familia.

1788 Conoce a la familia Von Breuning y al conde Waldstein.

1790 25 de diciembre: conoce a Haydn.
Compone unas cantatas para las honras fúnebres del emperador José II y para la ceremonia de coronación de Leopoldo II.

1792 Segunda visita de Haydn a Bonn.
Noviembre: el elector envía a Beethoven a Viena, donde comienza a estudiar contrapunto con Haydn.
18 de diciembre: muere en Bonn el padre de Beethoven.

1793 Interrumpe las lecciones con Haydn. Conoce al príncipe Lichnowsky y al barón Van Swieten.

1794 Enero: comienza sus estudios con Albrechtsberger.
Somete a la consideración de Salieri unas piezas vocales italianas y estudia la composición de cuartetos de cuerda con Aloys Förster.

1795 29 de marzo: primera aparición de Beethoven ante el público de Viena con el *Concierto de piano en si bemol mayor, Op. 19.*
A este año pertenecen las tres *Sonatas para piano, Op. 2,* dedicadas a Haydn.

1796 Viajes a Praga (febrero) y a Berlín (primavera).

1798 Conoce a Wölfl, a quien dedica tres sonatas. Traba también amistad con R. Kreutzer en casa de Bernadotte, por entonces embajador francés en Viena.

1799 *Sonata para piano «Patética».*

1800 2 de abril: ofrece en concierto la *Primera Sinfonía en do mayor, Op. 21.*
Da clases a Czerny.
Compone el ballet *Las criaturas de Prometeo, Op. 43.*

1801 28 de marzo: representación del ballet *Prometeo* en el Burg Theater.
Comienzan a apreciarse en Beethoven signos de sordera.
Sonata, Op. 27, n.º 2 «Claro de Luna», dedicada a Giulietta Guicciardi, de quien Beethoven había estado enamorado.

1802 Mientras se hallaba en Heiligenstadt, Beethoven sufre una fuerte depresión y escribe su famoso «Testamento de Heiligenstadt».

1803 5 de abril: estreno del oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos.*
17 de mayo: junto con Bridgetower, Beethoven interpreta la *Sonata para violín en la mayor, Op. 47,* dedicada a R. Kreutzer.
Verano: visita Baden y Ober-Döbling por motivos de salud. Conoce en Viena a Vogler y a su alumno Weber.

1804 Abril: completa la *Tercera Sinfonía en mi bemol mayor.* Pensada inicialmente para Napoleón Bonaparte, posteriormente se arrepiente y la da el nombre de *«Heroica».*

1805 Primavera: comienza la composición de la ópera *Leonore, oder die eheliche Liebe,* que más tarde recibirá el título definitivo de *Fidelio.* Su primera versión se estrenó el 20 de noviembre de este año.
Julio: conoce a Cherubini.
Acaba la *Sonata para piano en fa menor, «Appassionata», Op. 57.*

1806 29 de marzo: nueva representación de *Fidelio,* revisada, con la obertura *Leonora n.º* 3.

1807 *Misa en do mayor, Op. 86.*

1808 Pasa el verano en Heiligenstadt, donde acaba las *Sínfonías Quinta* y *Sexta.* Le ofrecen un cargo en la corte de Jerónimo Bonaparte, rey de Westfalia, pero no lo acepta.

1809 El archiduque Rodolfo, alumno suyo, junto con los príncipes Kinsky y Lobkowitz le garantizan una asignación para que pueda continuar en

Viena. Escribe la *Sonata para piano en fa sostenido mayor, Op. 78,* dedicada a la condesa Therese von Brunswick.

1810 Mayo: conoce a Bettina Brentano.
Agosto: se traslada a Baden por problemas de salud; su oído se deteriora de manera alarmante.
Pone música al *Egmont* de Goethe *(Op. 84).*

1811 Pone música a dos piezas de Kotzebue para la inauguración del nuevo teatro de Pest. Conoce a Mälzel y realiza su primera visita a Teplitz.

1812 Mayo: acaba la *Séptima Sinfonía en la mayor, Op. 92.*
Verano: a causa de su precaria salud acude a los baños de Bohemia (Teplitz, Carlsbad, etc.). Conoce a Goethe, a Brentano, a su hermana Bettina von Arning y a la cantante Amalia Sebald, de la que se enamora.
Otoño: visita a su hermano Johann en Linz, donde acaba la *Octava Sinfonía en fa mayor, Op. 93.*

1813 Visita nuevamente Baden con la esperanza de curar su sordera. Allí compone *La batalla de Vitoria, Op. 91.*

1814 23 de mayo: se representa la ópera *Fidelio,* tras una nueva revisión.

1815 15 de noviembre: fallece Karl, hermano de Beethoven. El compositor se hace cargo de su sobrino.
Compone la música para *Meeresstille und glückliche Fahrt,* de Goethe, a quien dedica la obra *(Op. 112).*

1816 Obtiene autorización legal para arrebatar la custodia de su sobrino Karl a la madre e ingresarle en una institución; pero un poco más adelante, su cuñada gana una apelación para derogar aquella sentencia, alegando que la sordera de Beethoven le incapacita como custodio.

1817 Se ve envuelto en un largo proceso legal a causa de la custodia de su sobrino; sufre una grave depresión y su salud empeora.

1819 Comienza a componer la *Missa Solemnis en re mayor, Op. 123.*

1820 El proceso contra la viuda de su hermano se falla a su favor. Karl pasa de nuevo a su custodia.

1822 Conoce a Rossini. Recibe la visita de Schubert, que le lleva una serie de *Variaciones* dedicadas.

1823 27 de febrero: acaba la *Missa Solemnis.*
5 de octubre: Weber y Benedict le visitan en Baden.

1824 7 de mayo: Beethoven dirige, ya completamente sordo, la *Novena Sinfonía* y parte de la *Missa Solemnis.*

1826 *Grosse Fuge.*
Intento de suicidio de su sobrino Karl.
Diciembre: contrae durante un viaje una neumonía con hidropesía.

1827 1 de marzo: Beethoven se ve obligado a guardar cama.
Le visitan Schubert, Hummel y Hiller, un alumno suyo.
26 de marzo: muere Beethoven en Viena.

Testimonios

Joseph Haydn
Tiene usted mucho talento... Posee una gran inspiración y no sacrificará jamás un bello pensamiento a una regla tiránica... Pero sacrificará las reglas a sus fantasías, pues me parece que usted es un hombre que tiene varias cabezas, varios corazones y varias almas... Creo que se descubrirá siempre en sus obras algo inesperado, insólito, sombrío, porque usted mismo es un poco sombrío y extraño, y el estilo del músico revela siempre al hombre.

Wolfgang Goethe
No he conocido jamás a un artista más concentrado, más enérgico, más profundo. Comprendo que su actitud respecto al mundo tiene que ser extraordinaria.
(1812)

Ludwig Spohr
No fue nada agradable. En primer lugar, el piano estaba lamentablemente desafinado. Por otra parte, su sordera le ha privado actualmente de su célebre virtuosismo en el teclado. En los pasajes en *forte* el pobre sordo golpeaba las teclas tan estrepitosamente que las cuerdas trepidaban, mientras que en los pasajes en *piano* tocaba tan quedamente que grupos enteros de notas resultaban inaudibles... Tras este encuentro me asaltaron turbios pensamientos acerca de su desgraciado destino... Si es una enorme desgracia para cualquier persona el estar sordo, ¡cuánto más ha de serlo para un músico! ¿Hasta qué punto es posible resistirlo sin caer en la desesperación? Hoy ya casi no me asombra en absoluto la perpetua melancolía de Beethoven...
(1813)

Karl Maria von Weber
Era un sujeto hosco y repelente.

Richard Wagner
Toda mi obra procede de la *Novena sinfonía*. Beethoven se entregó a los brazos del poeta para liberar a la música de sus elementos particulares, convirtiéndola en un arte general, hecho sintomático del cual puede deducirse que la música instrumental no podía realizar nuevos progresos sino aliándose estrechamente con el drama

August Klöber
Siempre tenía un aspecto grave. Sus ojos, muy vivos, parecían soñadores a causa de la mirada un poco triste, forzada y dirigida hacia lo alto. Sus labios estaban casi siempre cerrados, pero el pliegue que los enmarcaba no era huraño. Sus pupilas era de color gris azulado y tenían gran vivacidad. Cuando su pelo se agitaba tumultuosamente tenía, en verdad, algo de ossiánico o de demoníaco.

John Russell
Cuando se sienta al piano parece que no exista otra cosa en el mundo fuera de él y su instrumento. Si pensamos que es sordo, parece imposible que pueda oír todo lo que toca. Cuando lo hace muy suavemente, suele ocurrir que no produzca sonido alguno. Lo más interesante es observar cómo pasa la música de su alma a su rostro. Parece tener sentimientos intrépidos y tempestuosos.

Johann Friedrich Reichardt
Allí, en este frío teatro, desapacible, permanecimos desde las seis y media hasta las diez y media, y descubrimos nuevamente que es muy fácil llegar a cansarse de lo bueno... Fue desoladora la ejecución, ya que la orquesta cayó en tal estado de completo desconcierto que Beethoven, poseído por el fuego del artista, olvidó a su audiencia y a los que le rodeaban y se levantó del piano gritando: «¡Alto, paren y empiecen otra vez desde el comienzo!» Podéis imaginaros cómo sufrimos todos los presentes; en ese momento yo deseé haber tenido el coraje necesario para abandonar el teatro mucho antes.
(1808)

Adolfo Salazar
Los pianistas de la cada vez más vieja escuela, como Pleyel, negaban a Beethoven la consideración de «pianista» (no diríamos de «virtuoso»), y desdeñaban lo que ellos llamaban su «falta de escuela». En cambio, es sintomático el hecho de que pianistas jóvenes, como el checo Ignaz Moscheles, que llegó a ser el pianista más brillante después de Hummel y antes de Chopin y que procedía de la técnica de Mozart y Clementi, en el Conservatorio de Praga (luego también discípulo de Albrechtsberger) se procurase a hurtadillas las composiciones de Beethoven que Denys Weber, director de aquel centro de enseñanza, le prohibía. Moscheles cuenta en sus memorias cómo copió para su uso la *Sonata «Patética»*, que no podía comprar por la modestia de sus límites pecuniarios, y cómo, al seguir afanosamente la producción pianística de Beethoven, fue formándose su propio estilo que es el que, a partir de su música hasta la de Liszt, se ha llamado estilo «orquestal» en el piano. Otras gentes, no pianistas de profesión, sino críticos y profesores de criterio avanzado como Johann Wenzel Tomaschek, bohemo también, incurrían en ese «apasionamiento» que tanto se reprochó a los críticos, y que no era sino reflejo del espíritu del tiempo, diciendo que Beethoven podría no ser «un pianista», pero era en cambio «el pianista»: «el pianista» ideal para los ideales románticos, el compositor sin par de la música que el momento pedía al piano. Tomaschek, a quien se llamaba «el Schiller de la música», compositor serio y minucioso, reunía en su casa, en una especie de «Conservatorio libre», a multitud de jóvenes artistas, quienes irían esparciendo la semilla de sus enseñanzas, algunas de las cuales fructificaron en Robert Schumann. El entusiasmo de este hombre generoso es de la primera hora y data de la visita de Beethoven a Praga en el año 1796, cuando tocó ante un público desbordante la *Sonata en la n.º 2, Op. 2* y el *Concierto en do, Op. 15.* Posteriores audiciones le confirmaron en su idea de que Beethoven era «el gigante entre los pianistas».
(La música en la sociedad europea, 1944)

Alejo Carpentier
Creada la leyenda negra de Karl, dos psicólogos ingleses, Richard y Edith Sterba, han consagrado un importante trabajo al estudio de las relaciones de Beethoven con su familia. Y, de su exhaustivo examen de documentos, llegaron a la conclusión de que Karl fue, en realidad, una víctima del desmedido afecto de Beethoven... Solitario, encerrado en la silenciosa prisión de su sordera, habiendo renunciado —salvo en lo que se refería a galanteos muy pasajeros con alguna cantante o

admiradora— a toda veleidad amorosa, Beethoven había dirigido todos sus anhelos de afecto hacia aquel joven que venía a llenar, a su lado, el lugar del hijo. No admitía que incurriera en los deslices propios de su edad. Era celoso de sus amistades. Lo apartaba de sus compañeros de estudios; hacía lo imposible por preservarlo de los desengaños amorosos que él mismo había sufrido en carne propia. Desconfiaba hasta de sus profesores y maestros. Quería verlo totalmente sometido a su tutela, a sus directivas ideológicas y morales. Lo vigilaba constantemente, sin tolerar las travesuras propias de una adolescencia despierta, ansiosa de pasar por las experiencias de la vida. De ahí las discusiones, las desavenencias, las tormentas a puerta cerrada, de las que el mismo compositor solía salir arrepentido, perdonando y haciendo proyectos para establecer una paz que siempre resultaba efímera... Buscando una liberación, Karl ingresó en el ejército. Beethoven, cansado de luchar contra todo, murió pocas semanas después.
(El músico que llevo dentro, 1980)

Rafael Arguyol
El héroe romántico posee en alto grado los principios universales y atemporales del Yo heroico. En él resurge, con el doblado vigor de un último brote, el «fondo heroico del arte». Como en toda tradición trágica, hay una auténtica identificación entre el artista y los personajes en los que aquél refleja su propia circunstancia existencial e histórica. Cuando Beethoven dice: «Quiero agarrar el destino por la garganta impidiendo que me abata», inmediatamente hay que comprender que él y su música laten con la misma violencia. El artista romántico acostumbra representar un mundo en el que él mismo, mediante su *alter ego*, el protagonista, se enfrenta al mundo de la realidad.
(El Héroe y el Unico, 1985)

M.ª Ángeles Peres Samper
El príncipe Galitzin, que no pudo estar presente en el estreno [de la *Novena Sinfonía*] escribía a Beethoven: «¡Lo que habría dado por estar en Viena! La ingratitud de esa capital con usted me subleva y pienso cuánto mejor estaría usted si no se hubiese quedado a vivir en ella... Si usted quisiera viajar por Europa, haría correr a todo el mundo a su encuentro... Tiene usted entusiastas en todas partes... No se enfade por los votos que hago por verle salir de Viena. Mi deseo sería que todo el mundo pudiera apreciarle como yo...»
Beethoven, pese a todo, no abandonó Viena. Le quedaba ya poco tiempo y lo dejó transcurrir penosamente en la ciudad, donde se había transformado en una figura legendaria y a la vez cotidiana, que los vieneses podían encontrar paseando por los parques o bebiendo en una cervecería.
(«Viena, capital musical del siglo XVIII», en *Historia y Vida*, n.º 33, 1984).

Bibliografía

Obras sobre Beethoven

GAUTIER, ANDRÉ: *Beethoven.* Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
HERRIOT, EDOUARD: *Vida de Beethoven.* Thor, Barcelona, 1978.
BERLIOZ, HECTOR: *Beethoven.* Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ: *Beethoven.* Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1980.
BOETTCHER, H.: *Beethoven als Liederkomponist.* B. Fielser, Augsburg, 1928.
BOYER, JEAN: *Le "Romantisme" de Beethoven.* Didier, París, 1939.
GRACE, HARVEY: *Ludwig van Beethoven.* Routheledge y Co. Ltd., Londres, 1927.
FRIMMEL, T. von: *Ludwig van Beethoven.* Schlesische Verlagshandlug, Berlín, 1982.
PÉREZ DE ARTEAGA, JOSÉ LUIS: *Beethoven,* en Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores, vol. 2. Salvat, Pamplona, 1980.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia,** por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx,** por Werner Blumenberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill,** por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway,** por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare,** por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie,** por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1),** por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2),** por Ernest Jones.
14. **Dickens,** por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante,** por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche,** por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.
17. **Velázquez,** por Juan A. Gaya Nuño. Prólogo de José Luis Morales Marín.
18. **Pasteur (1),** por René J. Dubos. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
19. **Pasteur (2),** por René J. Dubos.
20. **Luis XIV,** por Ragnhild Hatton. Prólogo de Víctor L. Tapié.
21. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila.
21. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge. (2.ª serie.)
22. **Russell,** por Ronald Clark. Prólogo de Jesús Mosterín.

23. **Rembrandt,** por Christopher White. Prólogo de Josep Guinovart.
24. **Julio César,** por Hans Oppermann. Prólogo de Agustín García Calvo.
25. **García Lorca,** por José Luis Cano.
26. **Edison,** por Fritz Vögtle. Prólogo de Manuel Toharia.
27. **Verdi,** por Charles Osborne. Prólogo de José Luis Téllez.
28. **Chaplin,** por Wolfram Tichy. Prólogo de Carlos Barbáchano.
29. **Dostoyevski (1),** por Henri Troyat. Prólogo de Joaquín Marco.
30. **Dostoyevski (2),** por Henri Troyat.
31. **Falla,** por Manuel Orozco.
32. **Van Gogh,** por Herbert Frank.
33. **Sartre,** por Walter Biemel.
34. **Buda,** por Maurice Percheron. Prólogo de Alfredo Fierro.
35. **Byron,** por Derek Parker. Prólogo de Pere Gimferrer.
36. **Juan XXIII,** por José Jiménez Lozano.
37. **Casals,** por Josep M. Corredor. Prólogo de Enric Casals.
38. **Lope de Vega,** por Alonso Zamora Vicente.
39. **Rousseau,** por Sir Gavin de Beer. Prólogo de Manuel Pérez Ledesma.
40. **Galileo,** por Johannes Hemleben. Prólogo de Víctor Navarro.
41. **A. Machado,** por José Luis Cano. Prólogo de Mátyás Horányi.
42. **Garibaldi,** por Andrea Viotti. Prólogo de Santiago Perinat.
43. **E. A. Poe,** por Walter Lenning.
44. **Lorenz,** por Alec Nisbett.
45. **Juárez,** por Ivie E. Cadenhead. Prólogo de Fernando Benítez.
46. **Kepler,** por Arthur Koestler.
47. **Nelson,** por Tom Pocock. Prólogo de Laureano Carbonell.
48. **A. Humboldt,** por Adolf Meyer-Abich. Prólogo de Juan Vilá Valentí.
49. **Beethoven,** por Marion M. Scott. Prólogo de Arturo Reverter.



BEETHOVEN

«Con él la historia de la música bascula, porque por primera vez un compositor se ha querido dirigir a toda la humanidad.» Estas palabras de Romain Rolland sobre Beethoven resumen acertadamente el papel que el compositor alemán desempeña no sólo en la música, sino en la cultura universal. Porque la grandeza de Beethoven reside tanto en el carácter revolucionario de la obra de un genio como en el titánico esfuerzo desarrollado por un hombre al que el destino, en una de sus más crueles ironías, condenó a la sordera. De esta forma, la vida y la obra de Ludwig van Beethoven, en su indisoluble unidad, son una verdadera revelación sobre los aspectos más trágicos y los rasgos más sublimes de la condición humana.

